

AUFSÄTZE

Fabio Massaccesi

Per Ravenna trecentesca: nuove proposte per l'assetto architettonico di Santa Maria in Porto Fuori

Il presente studio intende affrontare per la prima volta la ricostruzione dell'assetto architettonico trecentesco della chiesa di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna, con particolare riguardo alla restituzione del coro murato e del tramezzo

(fig. 1). La basilica che prevedeva un ampio e importante ciclo pittorico, sia per iconografia sia per stile, attribuito al pittore riminese Pietro da Rimini, assieme ad altre testimonianze monumentali coeve (Santa Chiara, San Fran-



1 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, sistema absidale trecentesco e campanile, fotografia storica, seconda metà dell'Ottocento



2 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, visione d'insieme della decorazione della parte absidale e dell'arco trionfale, fotografia storica, ca. 1915 – 1920

3 Pietro da Rimini, *Giudizio universale e Storie dell'Anticristo: L'Anticristo ordina la decapitazione dei due profeti Elia e Enoch; l'Arcangelo Michele decapita l'Anticristo*, particolare. Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto, arco trionfale, fotografia storica, ca. 1915 – 1920



cesco e San Domenico), collocava Ravenna tra i più importanti centri artistici della Romagna del XIV secolo.¹ Distrutta durante la seconda guerra mondiale, ma nota attraverso una ricca documentazione,² Santa Maria in Porto Fuori era stata ampiamente manomessa in epoca moderna, attraverso l'innalzamento della quota pavimentale, il rifacimento delle coperture e lo smantellamento, in tempi non precisati, del tramezzo con conseguente riadattamento della navata centrale. La critica novecentesca ha focalizzato maggiormente l'attenzione sullo studio del vasto ciclo pittorico (figg. 2 e 3),³ eccezione fatta per pochi studiosi, fra cui spicca l'allora parroco di Porto Fuori, Mario Mazzotti, che nel corso della sua vita ha seguito le vicende conservative, i restauri dell'edificio e gli scavi post-bellici. Ad oggi tuttavia gli studi non hanno mai svolto una ricognizione sistematica di tutti i dati, sia editi che inediti, per avviare una riflessione che possa condurre al risarcimento dell'edificio e soprattutto al tentativo di ridefinirne la scansione spaziale interna e la sua fruizione nel Trecento. Il presente studio si giova, oltre che dei dati a disposizione, anche della comparazione di questi con quanto si apprende dalle consuetudini della *Regula clericorum* del fondatore Pietro degli Onesti, la cui conoscenza è stranamente rimasta circoscritta ad altri ambiti disciplinari.⁴

Dopo una sintesi degli studi sulle vicende architettoniche della basilica e grazie a una lettura attenta di tutte le emersioni documentali e indiziarie, il presente saggio indaga, con fondata verosimiglianza, l'originaria struttura trecentesca, contestualizzandone il ciclo pittorico in termini spaziali più precisi.

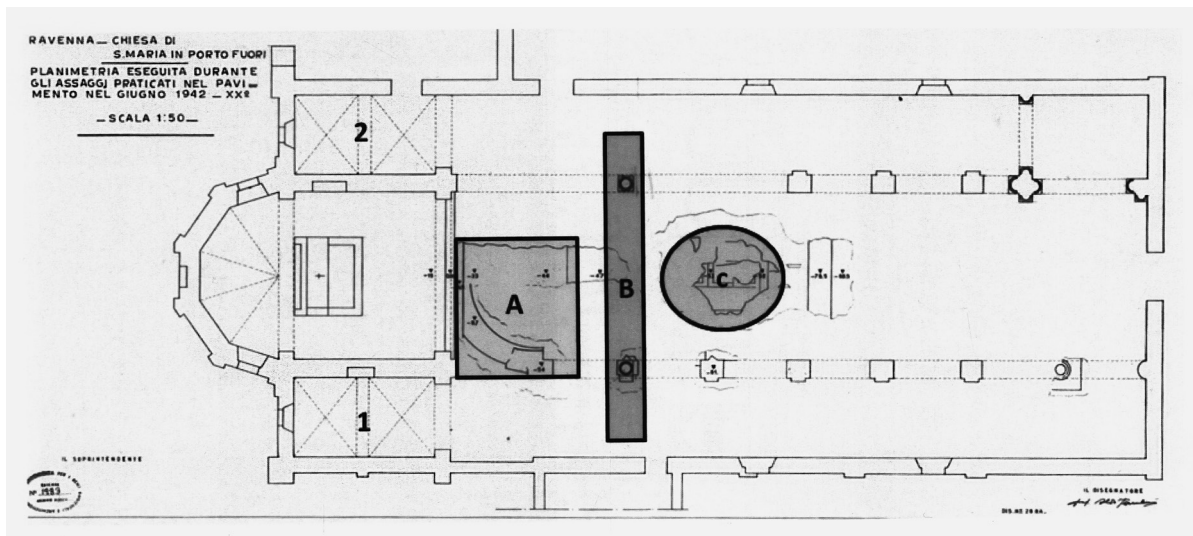
I. Storia e architettura della basilica

La basilica di Santa Maria in Porto Fuori era originariamente sede della comunità di canonici agostiniani detti portuensi, il cui fondatore era stato Pietro Peccatore, in un primo momento

confuso con San Pier Damiani, che fonderà la *regula clericorum*, detta portuense, poi approvata da Pasquale II nel 1116.⁵ La fama del complesso, grazie anche all'icona della cosiddetta *Madonna greca*,⁶ arrivata dal mare nel 1100, fu tale che ancora Dante Alighieri ricorda la «casa di Nostra Donna in sul lito Adriano» nel XXI canto del Paradiso.⁷ L'edificio ricopriva nel tessuto storico della Ravenna medievale un ruolo nodale, faceva infatti parte delle quattro abbazie più importanti della città, assieme a Sant'Apollinare in Classe, San Vitale e San Giovanni Evangelista. Nel corso del XIV secolo sarà al centro della vita politica e spirituale di Ravenna e godrà delle attenzioni della famiglia egemone in città, i Da Polenta, in prima battuta di Lamberto, podestà di Ravenna (1310, 1313 e 1314) che, con testamento del 1316, disponeva la propria sepoltura nella basilica. In seconda battuta di Ostasio che per riflesso l'avrebbe trascinata nell'occhio del ciclone del versante italiano dello scontro violentissimo tra l'imperatore Ludovico il Bavaro e il pontefice avignonese Giovanni XXII, i cui affreschi portuensi, come si vedrà, ne serbavano l'eco.

Il tragico epilogo dell'edificio, come detto sopra, si sarebbe consumato nel 1944 allorquando venne distrutto da un bombardamento anglo-americano. Una sciagura ricordata in più occasioni dal parroco, Mario Mazzotti, che riuscendo a scampare la tragedia, testimoniò tra i primi la grave perdita per la Ravenna monumentale e artistica: «[...] allo sguardo di chi giungeva a Ravenna dalle parti di Cesena per il rettilineo del Dismano, sino al 5 novembre 1944 la città s'annunciava colla visione di due antichi campanili: Sant'Apollinare in Classe e Santa Maria in Porto Fuori. Sembravano dare il benvenuto della Ravenna storica e monumentale al turista e allo studioso. Il dirompere di bombe aeree in quel giorno fece cambiare radicalmente il panorama dell'immensa «larga», ché il campanile portuense dominava sovrano nella campagna a sud-est di Ravenna [...]»⁸.

Dopo le prime indicazioni di rimaneggiamenti di cui dava conto Ginanni nel 1774 e dopo



4 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: pianta

A rinvenimento di una porzione della primitiva chiesa (scavi 1938, 1942)

B colonne di marmo rosso di Verona

C alcuni mosaici appartenenti alla quota di calpestio della chiesa primitiva (scavi 1938, 1942):

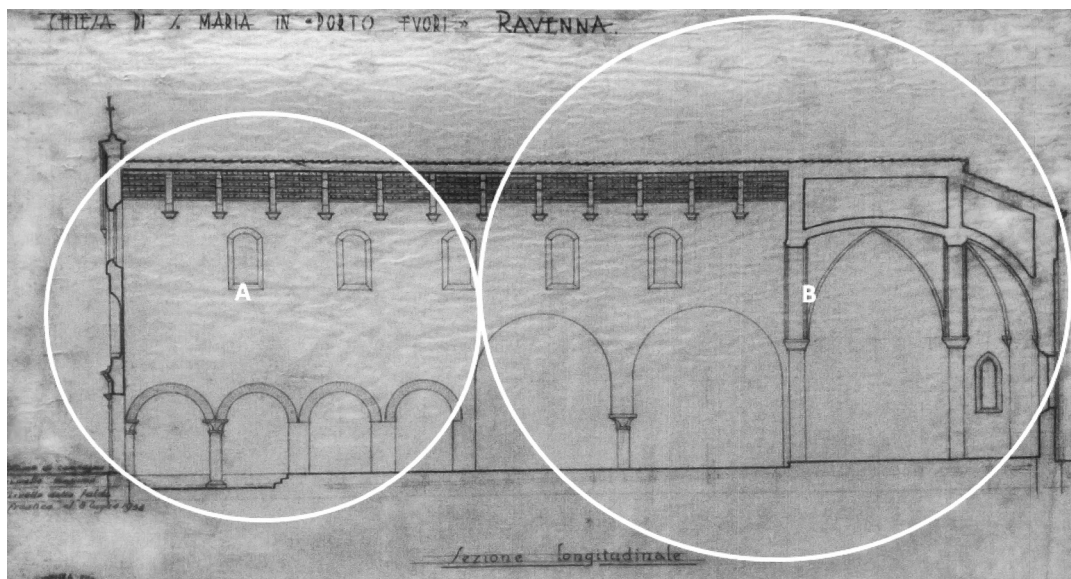
1. Cappella di Sisto II papa; 2. Cappella di San Matteo

gli studi di Savini e Gerola⁹ (quest'ultimo aveva coordinato i restauri del 1920 – 1921 in qualità di direttore della Reale Soprintendenza dei Monumenti¹⁰), si deve a monsignor Mazzotti la scansione cronologica più attendibile. L'edificio era sin dalle origini a tre navate e la lunghezza prevedeva cinque arcate rette da pilastri in muratura a doppia appendice. La data di fondazione tramandata dalle *Memorie Portuensi* al 1096 si doveva riferire però alla seconda fase, in cui la basilica venne allungata verso occidente.¹¹ La primitiva chiesa è stata identificata con quella di Santa Maria «in loco qui dicitur fossula» nominata in un documento del 1062.¹² La consacrazione,¹³ a suggello della seconda fase, avvenne il 30 ottobre 1131 e solo per ultimo venne costruito il campanile, stante alcuni lasciti «pro laborerio», datati al 1175, 1179 e 1187.¹⁴

Qui interessa la terza fase. Questa era caratterizzata dall'allungamento della navata con due archi molto ampi, rispetto alla sequenza antica, che Mazzotti nel 1938 avevo definito «grandi e

brutti».¹⁵ La zona absidale presentava invece due cappelle laterali formate da due campate coperte da volta a crociera costolonate, mentre quella centrale aveva una terminazione poligonale a cinque lati.¹⁶ L'allungamento dell'edificio doveva prevedere anche un suo innalzamento e una copertura a carena di nave trilobata. La chiesa fu terminata entro il 1314,¹⁷ come tramanda, assieme ai nomi dei committenti e degli architetti, la lastra opistografa rinvenuta nella cappella Sud (dedicata a San Matteo) (fig. 4).¹⁸

A ben vedere, come ha sottolineato per la prima volta Eugenio Russo, le fasi costruttive di Porto Fuori si apparentano alla scansione della basilica benedettina di Pomposa, con la quale condivide dimensioni analoghe.¹⁹ I rifacimenti trecenteschi di Porto Fuori sembrano creare una cesura del tutto voluta nel corpo di fabbrica della navata. Si potrebbe affermare che il nuovo edificio fosse costituito da una *ecclesia exterior* (la parte antica a occidente) e una *ecclesia interior* (la parte trecentesca), un'interpretazione volta



5 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: Sezione longitudinale

A *Ecclesia exterior*

B *Ecclesia interior* (addizione trecentesca terminata nel 1314)

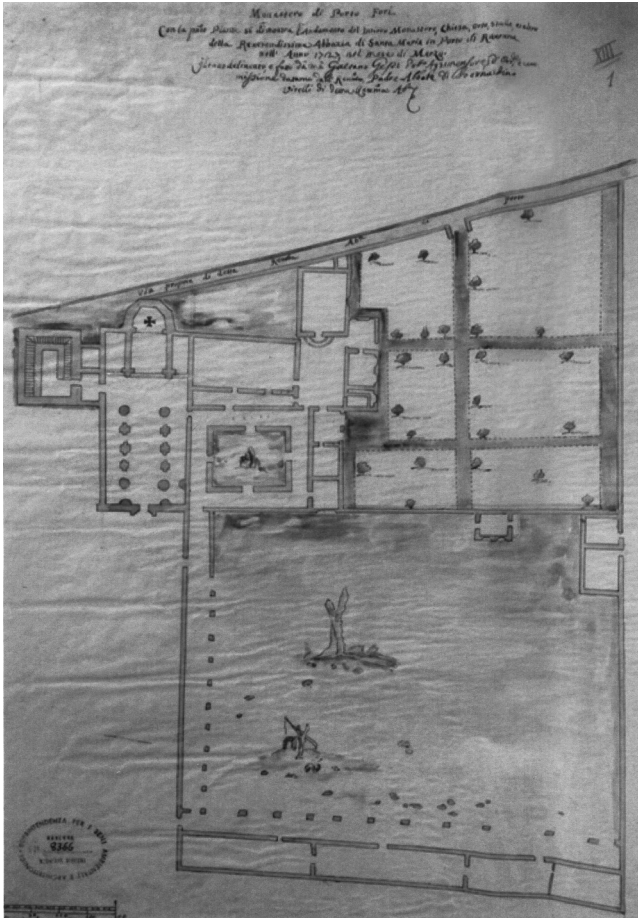
a spiegare il cambio proporzionale degli alzati particolarmente evidente nella sezione longitudinale dell'edificio. Una denominazione documentata per la chiesa di San Giorgio in Canale a Piacenza e atta a evidenziare una differenziazione degli spazi, come chiarito da Giovanna Valenzano (fig. 5).²⁰

II. Ricostruendo il coro murato tra *ecclesia interior* e *ecclesia exterior*

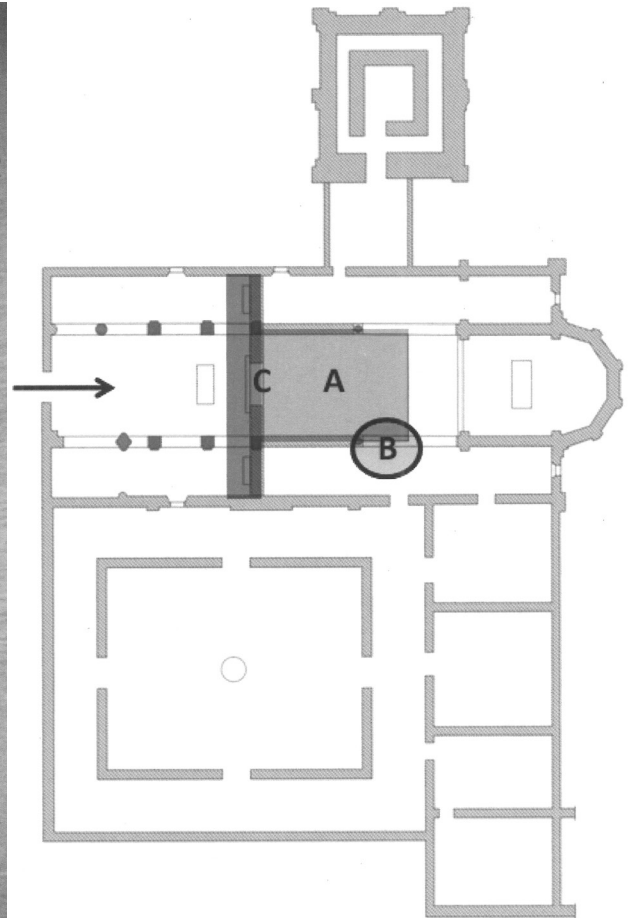
Purtroppo la distruzione dell'intero edificio pregiudica non poco lo studio dell'assetto spaziale interno. Il materiale che si utilizza qui è quello relativo ai restauri, ai rilievi icnografici conservati negli archivi storici della Soprintendenza di Ravenna e di quanto è stato tramandato dagli studi locali. Mancano purtroppo riferimenti nelle carte d'archivio. Le *Memorie Portuensi*, da me consultate attentamente, non tramandano nessuna notizia al riguardo mentre sono ricche di particolari inerenti la costruzione della nuova

basilica entro le mura cittadine a partire dal 1495.²¹ Si ha l'impressione che la pianta più antica eseguita nel 1727 fotografi la situazione dovuta ai restauri del 1721 (fig. 6).²² Non sappiamo se gli spazi interni furono rimaneggiati in questa occasione o prima, ma certo a queste date la basilica era all'incirca quella documentata all'inizio del Novecento.

I primi saggi di scavo risalgono all'Ottocento grazie all'intervento del parroco Pio Pozzi e vengono ricordati sulle colonne del *Il Ravennate*,²³ sono del 1938 quelli per i quali si ottennero finanziamenti di undici mila lire, ma è solo nel 1942 che i lavori si concretizzarono nella redazione di un rilievo in cui si evidenzia parte dell'abside primitiva e la posizione dei mosaici rinvenuti nell'occasione (fig. 4).²⁴ Nello stesso anno Mazzotti, a proposito del coro, aveva avanzato l'ipotesi che questo fosse posto nella navata centrale «di modo che all'altezza delle colonne di rosso di Verona un'iconostasi, o qualcosa di simile, chiudesse la chiesa riservata ai Canonici, dividendola da quella riservata ai fedeli»; auspicava inoltre



6 Pianta dell'intero complesso monastico di Santa Maria in Porto Fuori, 1727. Ravenna, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici



7 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: pianta

- A zona del coro
- B parte in cui si rinvenne il «masso infisso di sud» (scavi 1942)
- C tramezzo

«un assaggio» che potesse avvalorare la supposizione. Dunque non sembra emergere nulla dagli scavi del 1942. Più proficui sono quelli del 1946 che disattenderanno però quanto ipotizzato.²⁵

Da queste ricognizioni, di cui non ci pervengono tuttavia le relazioni ufficiali conclusive (forse mai scritte), ma solo gli appunti di Mazzotti e alcuni rilievi, ci si può fare un'idea di quanto rinvenuto e di come sia stato interpretato.²⁶ La scoperta di un «masso infisso nel muro di sud», che era già stato individuato negli scavi del 1938, indusse il parroco ad interpretarlo come parte del muretto di chiusura anteriore

della cappella di sud-est della primitiva chiesa.²⁷ Dunque, ci si troverebbe entro il santuario trecentesco, una constatazione importante che apre a nuove riflessioni (fig. 7). La *schola cantorum*, nella prima e seconda fase, sembra chiusa da muri perimetrali comprendenti i primi due pilastri entro la navata. La possibilità che la pavimentazione a mosaico geometrico²⁸ fosse solo all'interno del coro, stante l'unico rinvenimento in quella zona, potrebbe far supporre un uso della decorazione musiva atta ad individuare e demarcare la diversa funzione di quella parte di navata. Si tratta di una partizione in pianta



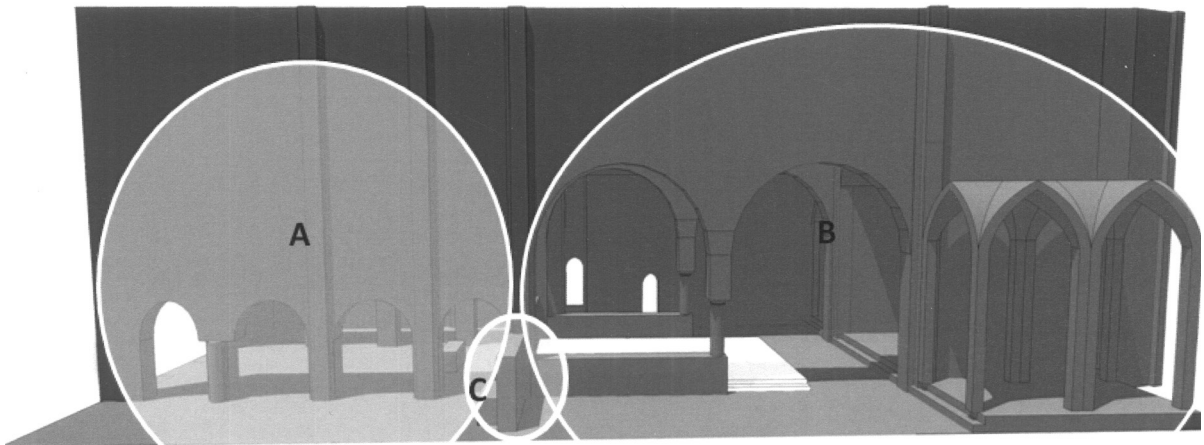
8 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto, parte absidale, in evidenza le due colonne di marmo rosso di Verona, fotografia storica, ca. 1915 – 1920

che sarebbe stata amplificata nella ricostruzione dell'edificio (terza fase) per mezzo però dell'innalzamento della quota della porzione di pavimento coincidente con il nuovo assetto del coro (fig. 7).

Qualche indicazione in più sembra essere fornita in riferimento alla basilica del XIV secolo. Gli scavi stabilirono che il piano di calpestio trecentesco si era abbassato di 107 centimetri, un interrimento ragguardevole frutto del bradisismo e dell'innalzamento delle falde acquifere.²⁹ A quella quota si rinvenne un pavimento in battuto di cotto rosso identico a quello che si trovava nella parte trecentesca del presbiterio. Si stabilì inoltre che il pavimento era a piano inclinato e digradava nella navata di mezzo. Mazzotti menziona un «muretto» che doveva delimitare il coro all'altezza dei primi pilastri con due gra-

dini centrali che portavano nella chiesa che, scriveva, «potremmo chiamare dei fedeli».³⁰ Inoltre gli scavi fecero emergere qualche sorpresa a ridosso del muro sud. «E dove si rinvenne il sasso immorsato nel muro di sud, si videro verso l'interno, due gradini per cui si accedeva lateralmente al coro»,³¹ appunta Mazzotti, che conclude: «[...] avevamo quindi un piano rialzato, inclinato [...]; sul muretto perimetrale di questo piano, più in alto del piano di chiesa, poggiano le due colonne di rosso veronese [...]» (fig. 8).³²

Sebbene alcune piante fatte eseguire dalla Soprintendenza non siano chiare e presentino varianti interpretative, tenterò una prima ricostruzione grazie a un rilievo eseguito a mano, da me rinvenuto nell'archivio della Soprintendenza, in cui sono segnate molte misure utili e dove si apprende, ad esempio, che la luce dei nuovi



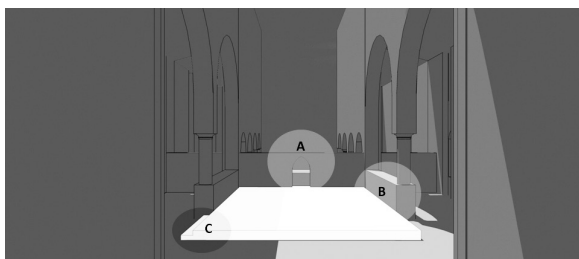
9 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: alzato longitudinale

A *Ecclesia exterior* B *Ecclesia interior* con in evidenza il coro murato sopraelevato C Tramezzo

archi dell'*ecclesia exterior* misurava 4,15 metri contro i 2,53.³³ Inoltre dalla collazione effettuata fra i vari materiali iconografici si evincono delle divergenze di proporzioni. La più attendibile riporta lo stato in cui la chiesa versava avanti la distruzione. Si possono notare, perfettamente visibili, le differenze spaziali che dovevano corrispondere alla *ecclesia interior*, ovvero l'aggiunta trecentesca, e all'*ecclesia exterior*, ovvero la parte prospiciente la facciata e delimitata da due pilastri a base quadrata. L'abbattimento del coro

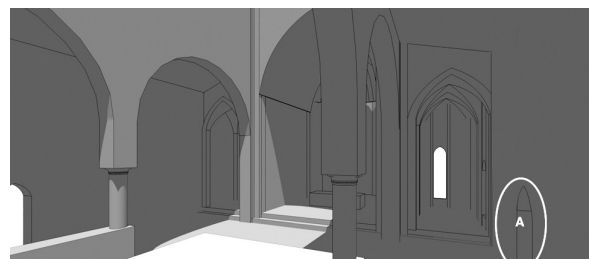
murato tolse coerenza all'edificio, conferendo un aspetto disomogeneo e sgraziato. Appare chiaro come la recinzione del coro sottolineasse invece la cesura fra le due *ecclesiae* ripristinando una gerarchia degli spazi, in termini funzionali e rituali (figg. 5 e 9).

Secondo la ricostruzione qui proposta, quello che Mazzotti identificò come intacchi e fondamenta all'altezza dei pilastri primitivi non erano i resti di un semplice «muretto», nel quale si apriva il varco al coro, ma piuttosto un vero e



10 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: parte del coro visto dalla zona absidale

- A Porta del tramezzo (h. ca. 200 cm) d'accesso al coro dall'*ecclesia exterior*
- B Muretto perimetrale (h. ca. 100 cm), le colonne di marmo di Verona (h. 170 cm)
- C Scalini in asse con l'apertura sud che dava sul chiostro maggiore (allineati al masso immerso al muro meridionale)

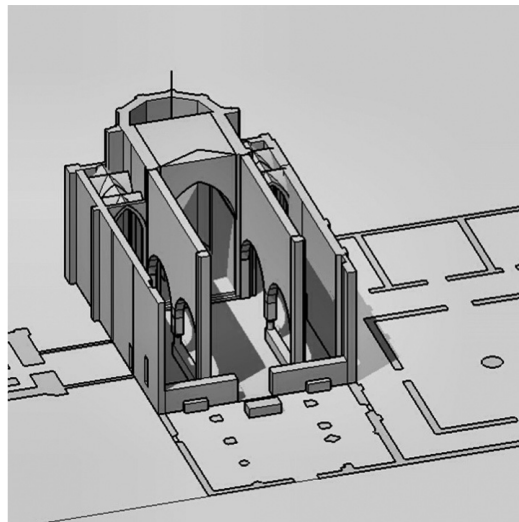


11 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: parte del coro

- A Porta del muro di sud che dava sul chiostro maggiore e in asse con i gradini del coro

proprio alto tramezzo (fig. 9).³⁴ Non ci sono pervenuti indizi per interpretarlo come jubé, come doveva essere invece nella abbazia di Pomposa.³⁵ Il coro, protetto a occidente dall'alto tramezzo, prevedeva muri perimetrali non molto alti presupponendo così la presenza di stalli lignei. Sui muretti, che dovevano costituire un appoggio per i banchi degli officianti, si impostavano inoltre le colonne in marmo di Verona con uno slancio di 170 centimetri.³⁶ Il coro era inoltre delimitato dalla sua stessa sopraelevazione rispetto il piano di calpestio della chiesa. Le scale d'accesso, di cui si è detto, risultavano dunque allineate all'ingresso sud che dava sul chiostro. Uno spazio interno assai diverso da quello che ci tramandano le fotografie e che doveva essere invece scandito dall'incidenza fisica del coro murato. Quest'ultimo di oltre 6 metri comprendeva infatti tutto il primo arco e parte del secondo prospiciente il cosiddetto santuario (figg. 7 e 9 – 11), secondo una variante della tipologia «murata» attestata a partire dall'XI secolo. Il coro qui ricostruito coincide con la descrizione che ne aveva dato per primo Andrea da Strumi per la chiesa canonica di Santa Maria fuori Porta Nuova (Cavour) di Milano:³⁷ «Chorus numque alti circumdatione muri concluditur» dove tuttavia nel nostro caso la presenza dell'alto tramezzo si inseriva in una tendenza avviata nel XII secolo, volta a mantenere completamente indipendente il coro («basso coro») dal setto occidentale.³⁸

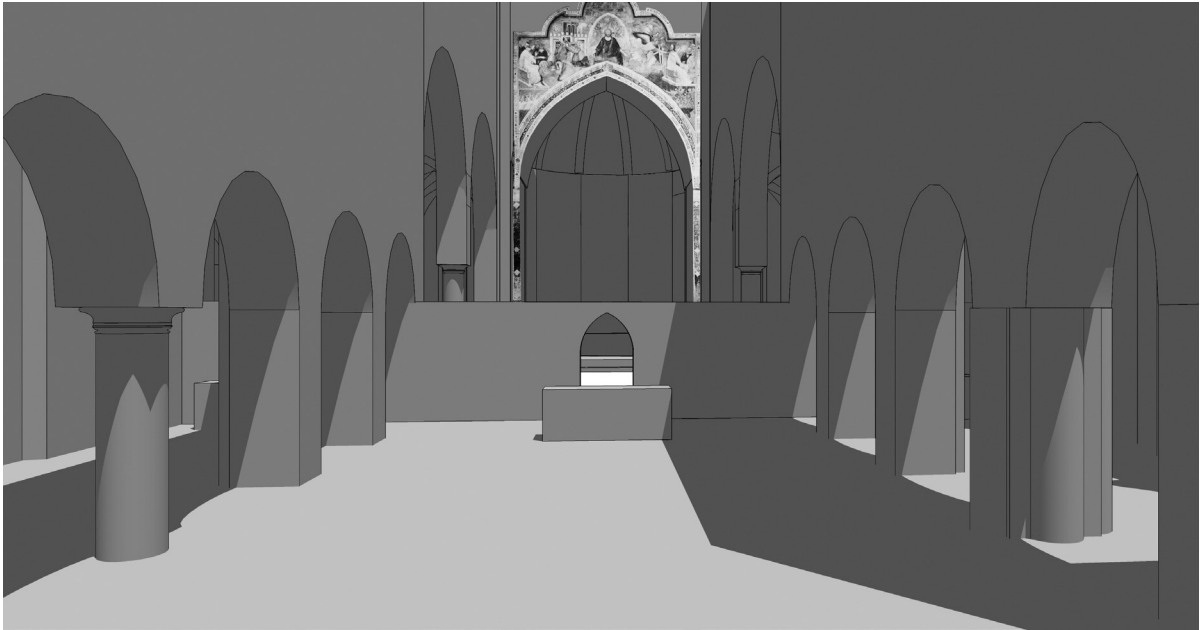
La struttura nel suo insieme collima perfettamente con la scansione spaziale da me denominata *ecclesia interior* e che comprendeva il grosso della lunghezza dell'edificio (i due nuovi archi avevano una luce di 6,15 metri), rispetto all'*ecclesia exterior* (fig. 8). Inoltre appare conforme alle tipologie monastiche e cenobitiche l'uso di quote pavimentali differenti per meglio delimitare le funzioni. È verosimile che la quota del chiostro fosse la medesima della navata (durante gli scavi non sembrano essere emerse tracce di gradini), mentre vi si sopraelevava il santuario per l'altezza di un gradino; alla medesima altezza di



12 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: assonometria della sola aggiunta trecentesca, compresa del tramezzo

quest'ultimo, si innalzava, dal piano della navata, il coro (fig. 10). Le modalità spaziali architettoniche, pur nel solco della tradizione, sembrano risentire ormai di accorgimenti e ritmi più propriamente gotici (fig. 12).

Ne conseguono alcune considerazioni. Per prima cosa l'allungamento verso est e la relativa riorganizzazione degli spazi interni dovevano rispondere alle nuove esigenze della comunità canonica, divenuta numericamente ragguardevole. L'ampiezza delle due campate con i grandi archi rispondeva ad una logica precisa e creava il giusto spazio innanzi il santuario vero e proprio. Insomma la cesura tra il primo corpo e il secondo, additata come sgraziata e brutta, era stata voluta e cercata (fig. 9). Da ultimo la constatazione archeologica che il cosiddetto muro sia «trasverso» tutte e tre le navate (tramezzo a sala) induce a riflettere sulla fruizione dell'intero spazio interno.³⁹ L'*ecclesia interior* sembra dunque destinata ai soli canonici: qui coro e santuario si legavano in un corpo unico, mentre la navata diventava la seconda chiesa con un proprio sistema d'altari. La *cura animarum* doveva essere



13 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: tramezzo dalla parte dell'*ecclesia exterior*, altare della Croce (?)

relegata nell'*ecclesia exterior*, che fungeva, a tutti gli effetti, da «chiesa parrocchiale». ⁴⁰ In questa parte è verosimile ipotizzare l'esistenza di due altari addossati al tramezzo e uno in corrispondenza dell'entrata (*Ostium chori*), dedicato alla Croce (fig. 13). ⁴¹

III. Un'ipotesi per l'itinerario dei pellegrini

L'assetto così definito induce a chiederci se, e in che modo, i pellegrini potessero usufruire dell'edificio e se ci poteva essere un percorso predefinito. La storia del pellegrinaggio a Porto Fuori è efficacemente testimoniata da tre dati certi: le notizie tramandate dalle citate *Memorie portuensi*, i graffiti posti su alcuni riquadri figurati della cappella destra, dedicata a San Matteo e quelli che si trovavano nell'abside, ⁴² e la presenza di un hospitale. Indizi incontrovertibili a conferma di quanto tramandato circa la fama di

Porto Fuori come meta di pellegrinaggio. Notorietà che doveva però cominciare a smorzarsi alla fine del XIV secolo, se si considera il passo scritto nel 1391 da Bartolomeo da Bagnacavallo nelle *Memorie (Memoria memoriarum)*: «A te, clementissima Vergine per devozione, a gara, accorrevano i popoli mentre io tuo servo, ora, sono rimasto solo.» ⁴³

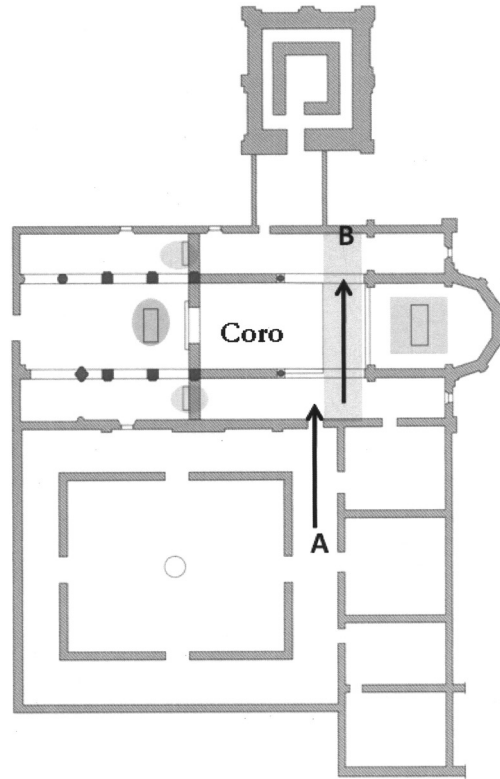
Conciliare queste inoppugnabili evidenze con l'assetto architettonico fin qui ricostruito non è esercizio semplice. In questa occasione tuttavia ci si avvale di alcune indicazioni ricavate dalla *Regula clericorum* di Pietro Peccatore che fino ad oggi è passata *ex silentio* da parte della critica che si è occupata dell'edificio. Fermo restando che ormai gli studi hanno assodato come il tramezzo non costituisse una separazione «stagna», ma che invece poteva essere oltrepassato dai laici in certe occasioni, ⁴⁴ la possibilità di valicare la struttura non faceva che sottolineare la forza di una invenzione architettonica volta a separare chierici e laici, ⁴⁵ confermando l'assialità

dinamica dell'edificio, che nell'altare maggiore e nell'abside aveva i suoi punti d'arrivo. Come si vedrà, una evidenza che emerge forte e chiara proprio dalla *Regula* portuense.

In quest'ottica anche la scelta di porre il *Giudizio Finale* nell'arco trionfale rafforzava tale l'assialità. La raffigurazione della mano del Cristo con il palmo rivolto verso lo spettatore, non può infatti dirsi casuale: non solo infatti la *dextera dei* indica gli eletti, ma sembra anche invitare ad accedere al santuario sottostante (figg. 2 e 3).⁴⁶

Circa le reliquie di Porto Fuori, sappiamo che il fondatore era stato seppellito nel 1119 in un sarcofago, che dal Novecento risultava murato nella navata di sinistra, davanti la cappella di Sisto II, mentre tutto l'edificio era nato attorno al culto della *Madonna greca*, arrivata miracolosamente dal mare nella domenica *in albis* del 1100 e alla quale si dedicava una processione nella domenica di ricorrenza.⁴⁷

Se si ammette che il sepolcro del fondatore, un reimpiego d'età tardoantica poggiante su due mensoline, eseguite per l'occasione e terminanti a testa di leone di sicura datazione al XII secolo, sia stato oggetto di pellegrinaggio e che fosse ubicato *ab origine* dove ancora era nel Novecento, si dovrebbe prospettare un flusso che, in determinati momenti, conduceva al «santuario», passando attraverso la porta che abbiamo visto essere in asse con gli scalini della *schola cantorum*. Tra il coro e la cappella maggiore si trovava un «corridoio» di circa tre metri, che passando davanti l'abside, fungeva come da «pseudo transetto» che dal varco d'entrata portava alla navata sinistra, permettendo il tragitto ordinato dei fedeli (fig. 14). Seppur invitante e non da escludersi a priori, sottintendendo l'apertura al culto popolare attraverso un accesso disciplinato e regolamentato, tale ipotesi incontrerebbe la difficoltà della posizione del varco meridionale che apriva agli ambienti dei canonici, solitamente inaccessibili ai laici, ma, come si vedrà, è la *Regula* a fornire importanti e inedite evidenze in questo senso.⁴⁸ Secondo questa ricostruzione si



14 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: pianta dell'intero complesso

- A Entrata dagli ambienti monastici al santuario e coro. Tra coro e abside un corridoio di ca. 300 cm
- B Sarcofago del fondatore Pietro Peccatore, murato nella parete di sinistra (nord) a ridosso della cappella di San Sisto II (non è conosciuta l'ubicazione originale)

confermerebbe ulteriormente l'esclusività dell'*ecclesia interior* in cui il corridoio, che permetteva il passaggio, doveva essere quasi esclusivamente adibito al servizio canonico, salvo rare eccezioni disciplinate dai canonici stessi. Non si può tuttavia nemmeno scartare la possibilità di una ubicazione del sepolcro e forse dell'icona, all'interno dell'*ecclesia exterior*, almeno a queste date, secondo un «tragitto longitudinale» di cui è documentata l'esistenza per gli ordini mendicanti, come nel caso bolognese della tomba del fondatore dei domenicani.⁴⁹

La documentazione fotografica impone altre riflessioni, mi riferisco ai sopracitati graffiti, studiati per la prima volta da Augusto Campana e in particolare quello più antico, posto sotto l'*In-*

credulità di San Tommaso, a decoro dell'abside. Secondo lo studioso la data graffita poteva essere sciolta in 1350 diversamente da quanto ipotizzato in un primo momento in 1317–1319.⁵⁰ Una indicazione che rende complicato il già fragile tentativo di ricostruire il tragitto dei pellegrini *post altare*, ovvero oltre il setto murario in una realtà architettonica priva di ambulacro.

Come anticipato è nella *Regula clericorum* di Pietro Peccatore che troviamo evidenze in grado di chiarire la presenza dei graffiti in area absidale e dunque di prospettare un protocollo degli accessi al santuario. Nel libro terzo al capitolo XXII vengono riportate le mansioni del sacrista che doveva avere «continua premurosa attenzione per il coro», regolamentando l'ingresso e l'uscita.⁵¹ Si legge inoltre che poteva concedere di entrare a chi intendeva pregare, fare offerte, fare la comunione, o chiedere l'aiuto dei canonici. Il capitolo fa luce anche sulla *cura animarum* dei fedeli, che, a conferma della ricostruzione qui proposta, veniva svolta nell' *ecclesia exterior*. Il sacerdote riceveva le offerte dei devoti e distribuiva la comunione, fermandosi infatti davanti alla porta del coro. La *Regula* permetteva l'accesso all'altare, che doveva avvenire in maniera disciplinata, se presenti i canonici nel coro, «con buon senso e buona grazia», ma andava sempre impedito alle donne.

Quello che viene tramandato trova così plastica evidenza nell'edificio ricostruito in questa sede, ma soprattutto conferma una posizione meno rigida, di quanto si potesse immaginare, in materia di accessi al santuario. Dunque è una certezza che in orari e giorni prestabiliti i pellegrini, ma non le donne, potessero oltrepassare il tramezzo (non sappiamo esattamente da quale varco), non diversamente da quanto documentato dalla miniatura fiamminga del frontespizio del *Cartulaire de l'hospital Saint-Jacques de Tournai* (1489–1512) raffigurante il tema dell'arrivo dei pellegrini al presbiterio della cattedrale di Santiago: entrando dal varco di sinistra del tramezzo, eseguivano il rito dell'«abbraccio» della

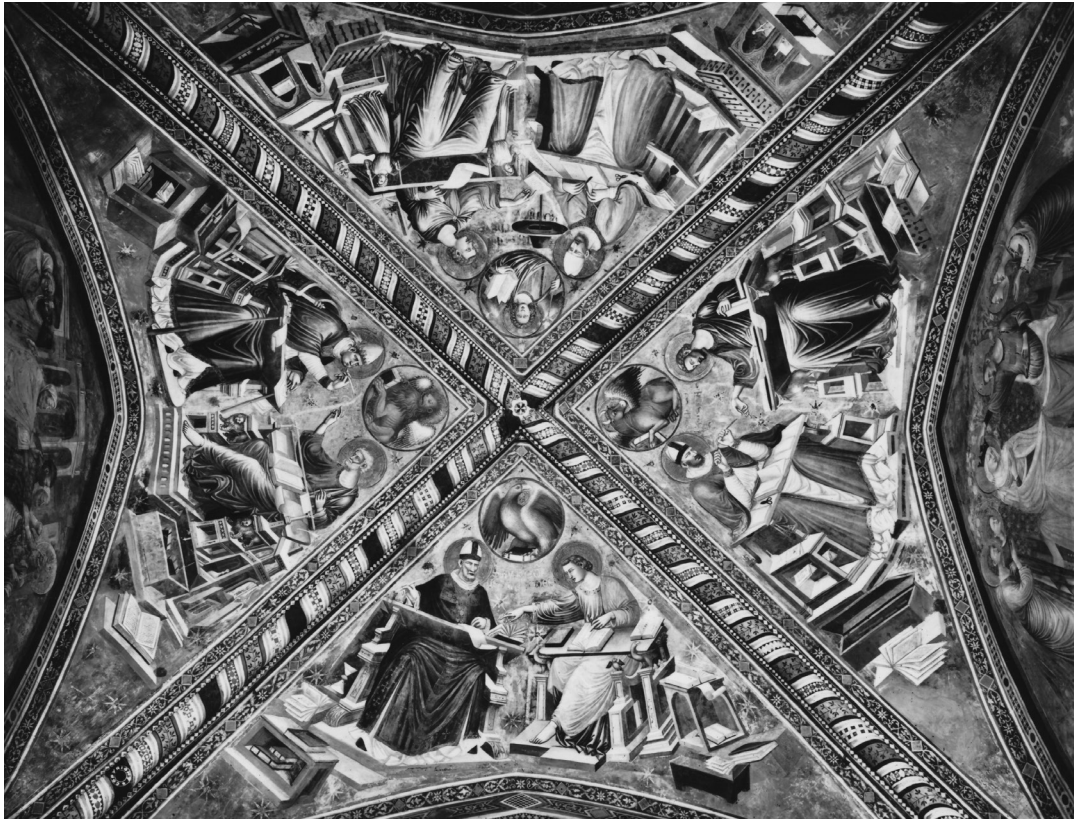
statua dell'Apostolo quindi abbandonavano il santuario, passando dal varco di destra.⁵² Una possibilità più che concreta anche a Porto Fuori dove nulla sappiamo però di come si svolgessero le celebrazioni della *Madonna greca*, il cui rilievo pario, per complicare le cose, non si sa dove fosse collocato *ab origine* né tanto meno nel Trecento.⁵³

IV. San Giovanni Evangelista a Rimini: un possibile modello?

I quattro «arconi», liquidati come «grandi e brutti», stante il giudizio poco lusinghiero di Mazzotti, rientrano invece in un'addizione gotica di grande modernità. Persino la pala quadra di Ercole de' Roberti per l'altare maggiore, in un gioco suggestivo e ricco di rimandi tra architettura reale e dipinta, allude alle ampie arcate trecentesche.⁵⁴ Gli «arconi» rispondevano al meglio alla ridistribuzione dello spazio e potevano dialogare con il nuovo assetto gotico dell'abside ripensato su modelli monumentali e svettanti.

Pur nella difficoltà di definire veri e propri legami con altri monumenti non è improbabile che la riqualificazione della parte orientale della chiesa possa aver avuto come modello la chiesa di San Giovanni Evangelista a Rimini di sudditanza agostiniana (allo stesso Agostino è ispirata la *regula portuense*).⁵⁵ La chiesa riminese, oggi profondamente rimaneggiata, prevedeva lo stesso soffitto a carena e un santuario completamente affrescato, in cui lo stesso tema del *Giudizio Universale* era stato posizionato nell'arco trionfale. La completa decorazione della cappella maggiore è indizio, se letto parallelamente alla ricostruzione qui proposta della chiesa portuense, che anche a Rimini il coro si doveva trovare nella medesima posizione di quello ravennate. Sappiamo infatti da una fonte seicentesca che era ubicato tra «l'andito e la tribuna» e doveva essere chiuso da un alto tramezzo praticabile.⁵⁶

Il rapporto tra il complesso ravennate e Rimini è confermato dalle evidenze documenta-



15 Pietro da Rimini, *Gli Evangelisti ispirino i Dottori della Chiesa*, affresco. Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, cappella della Vergine, volta, fotografia storica, ca. 1915 – 1920

rie rintracciate in questa occasione. Veniamo a conoscenza infatti che i portuensi dal 1287 possedevano nel centro della città una «domus maioris de Arimino», in contrada Santa Innocenza, e che vasti erano i possedimenti di cui godevano di diritti d'enfiteusi.⁵⁷ Chi potesse aver fatto da tramite di eventuali modelli da seguire è forse impossibile da chiarire, però è suggestivo rilevare, che nella lastra opistografa, rinvenuta nella cappella di San Matteo, sono tramandati i nomi, oltre che del priore Guglielmo da Polenta, di alcuni confratelli, fra cui un certo Zanino da Rimini, con ogni probabilità lo stesso documentato come sindaco della casa portuense di Rimini nel 1333. Se si potesse escludere con certezza che non si tratta di un caso di omonimia, risulterebbe assai tentante affidare a Zanino, «canonicus portuensis et syndicus», il ruolo di

«tramite» nell'individuazione dei modelli architettonici e di suggeritore del nome del pittore degli affreschi: quel Pietro da Rimini, chiamato come testimone proprio in un documento della casa portuense riminese nel 1338.⁵⁸

V. L'allestimento trionfale del santuario e il dialogo con gli affreschi

Lo spazio ricostruito nelle sue evidenze architettoniche e funzionali può ulteriormente chiarire il legame con la decorazione pittorica, attribuita al pittore Pietro da Rimini.⁵⁹ Questa comprendeva le *Storie della Vergine* nell'abside maggiore, coronate da una volta stellata con gli *Evangelisti che ispirano i Dottori della Chiesa* (fig. 15),⁶⁰ il *Giudizio Universale* e la *Leggenda dell'Anticri-*



16 Pietro da Rimini, *Sisto II e i suoi diaconi sono portati davanti l'imperatore Valeriano*, affresco. Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, cappella di San Sisto II, fotografia storica, ca. 1915 – 1920

sto nell'arco trionfale (figg. 2 e 3), a Papa Sisto II era dedicato il ciclo della cappella di sinistra (fig. 16),⁶¹ a San Matteo era dedicato quello della cappella di destra (fig. 17),⁶² un lacerto con una *Madonna e santi*, un *paesaggio*, un *donatore e San Giuliano* si trovava sopra l'arco maggiore della navata (fig. 18).

Se lo spazio circostante l'altare è particolarmente propizio alla determinazione di «funzioni ausiliarie» tra immagini e liturgia, la cappella maggiore, dedicata alla Vergine come l'intero edificio, con i temi dell'incarnazione si riconnette alla concezione dell'Eucaristia come ripetizione della venuta del Salvatore sulla terra. La stessa teoria dei profeti, nell'intradosso dell'arco trionfale, e soprattutto i mezzi busti di santi, nell'intradosso dell'arco che apre sull'abside, sono in relazione diretta con l'altare, in perfetta

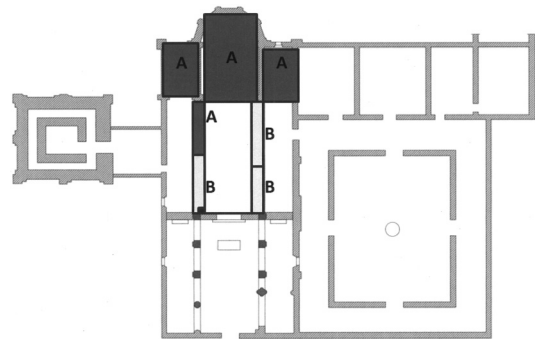
coerenza con il culto a loro reso in quel luogo. Non è stata notata la totale mancanza di episodi della *Passione di Cristo*, eccezion fatta per le due sole scene *post mortem*: le *Pie donne al Sepolcro* e l'*Incredulità di San Tommaso*. Tale constatazione induce a riflettere sulla possibilità che sull'altare fosse posto un polittico con scene cristologiche culminanti in una *Crocifissione*. In dialogo perfetto con gli affreschi circostanti, i temi svolti sulla tavola sarebbero risultati consoni alla mensa dell'altare, legata, come si sa, al mistero eucaristico. Pur non essendoci indizi per ricostruire tale complesso, non è da escludere che fosse affidato allo stesso Pietro da Rimini a culmine dei lavori di decorazione della zona absidale. Non è improbabile che il pittore potesse aver scelto una foggia che prevedesse tavole analoghe alla *Deposizione di Cristo* del Louvre che, come



17 Pietro da Rimini, *L'apostolo Matteo risana i poveri sventurati dai malefici inferti dai maghi Zaroen e Arphaxat*, affresco. Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, cappella di San Matteo, fotografia storica, ca. 1915 – 1920



18 Pietro da Rimini, *Madonna con il Bambino e Santi, San Giuliano l'ospitaliere (?) un donatore (Ostasio da Polenta?)*, affresco. Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, navata centrale, fotografia storica, ca. 1915 – 1920



19 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione

A decorazione superstita B decorazione perduta

ho già ipotizzato in altra sede, doveva essere parte di un dossale, ma di cui nulla possiamo dire circa l'originaria provenienza.⁶³

Per quanto si sia a volte sostenuto che la decorazione trecentesca potesse estendersi anche a tutta la restante navata; alla luce di quanto ho

cercato di ricostruire, si può affermare, con un certo grado di certezza, che si limitasse al santuario e al coro, arrestandosi al tramezzo (fig. 19). Una possibilità attestata già a partire dal XII e XIII secolo, come nei due piccoli priorati di Berry, Vicq e Chalivoy-Milon, o come nella cattedrale



20 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: tramezzo e crux de medio ecclesia, visti dalla *ecclesia exterior*



21 Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, ricostruzione: tramezzo e crux de medio ecclesia, visti dalla *ecclesia interior*

drale gotica di Bourges dove le vetrate policrome si arrestano all'altezza dello jubé.⁶⁴ Insomma la distribuzione della decorazione contribuiva a rendere tangibile la struttura funzionale e simbolica dell'edificio ravennate.

Dall'*ecclesia exterior* era visibile solamente, in tutta la sua terribilità, il castigo divino sull'Anticristo e il relativo *Giudizio Finale*. Non meno imponente doveva stagliarsi la *crux de medio ecclesiae* a ribadire il sacrificio di Cristo per la redenzione delle genti (figg. 20 e 21).⁶⁵ Croce che è tentante identificare per via d'ipotesi con quella di cui si conoscono solo i tre tabelloni della Walters Gallery di Baltimora raffiguranti *il Redentore, la Vergine e San Giovanni*,⁶⁶ che Carlo Volpe attribuiva al Maestro di Santa Maria in Porto Fuori, oggi per lo più identificato con Pietro da Rimini (figg. 22 – 24).⁶⁷

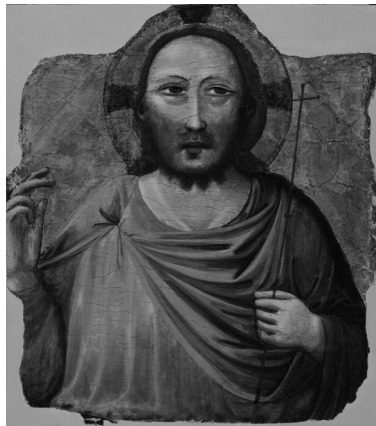
La nuova scansione spaziale dell'interno dell'edificio, secondo la ricostruzione qui proposta, assieme al tentativo di ripristinare gli apparati decorativi mobili, può aiutare ulteriormente la comprensione della fruizione visiva degli affreschi e dunque del loro significato. In particolare le ragioni sottese agli affreschi dell'arco trionfale raffiguranti il *Giudizio Universale* e le

annesse *Gesta e Sconfitta dell'Anticristo* (figg. 2 e 3)⁶⁸ sono state da me in più occasioni legate alle direttive dell'arcivescovo di Ravenna Aymery de Châtelus, sceso nel 1319 in Italia come *Rector et comes Romandiolae* per volere del pontefice avignonese Giovanni XXII.⁶⁹ Quest'ultimo aveva impegnato tutte le sue forze nello scontro violentissimo con l'imperatore Ludovico il Bavaro da lui stesso deposto. La terra di Romagna in questo frangente si era fatta ribollente e necessitava di una *longa manus* francese che si fece energica fino a Ravenna dove la politica belligerante e volta all'autonomia del suo signore, Ostasio da Polenta, destava non poche preoccupazioni.⁷⁰ La situazione precipitò nel 1328 allorché il Bavaro, deponendo il pontefice quale «mistico Anticristo», elesse l'antipapa Nicolò V, rafforzando così il partito anticuriale.⁷¹

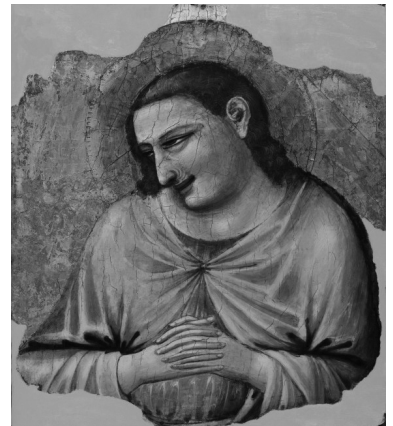
Come suggerito da Bisogni, la raffigurazione dell'Anticristo faceva riferimento allo scontro tra papato e impero e prospettava una precisa identificazione tra questi e l'imperatore. Rivedendo alcune ipotesi dello studioso circa le ragioni degli affreschi e la committenza,⁷² ho notato come il tema, essendo usuale in ambito anglo-francese, poteva riferire delle indicazioni



22 Pietro da Rimini, *Vergine dolente*, ca. 1333, tempera e foglia oro su tavola, 45,3 × 41,2 cm. Baltimora, Walters Art Museum



23 Pietro da Rimini, *Redentore*, ca. 1333, tempera e foglia oro su tavola, 45,3 × 41,2 cm. Baltimora, Walters Art Museum



24 Pietro da Rimini, *San Giovanni evangelista*, ca. 1333, tempera e foglia oro su tavola, 45,3 × 41,2 cm. Baltimora, Walters Art Museum



25 Pietro da Rimini, Aymery de Châtelus, affresco. Ravenna, già chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, fotografia storica, ca. 1915 – 1920

dell'arcivescovo francese Aymery de Châtelus, posto a capo della metropoli ravennate per volontà diretta dallo stesso pontefice.⁷³ Ho poi proposto d'identificarlo con il vescovo dipinto nel pilastro di sostegno dell'arco trionfale, in simmetria con il *Sant'Antonio abate*, in cui la critica vi aveva da sempre riconosciuto l'effigie di

Rinaldo da Concorreggio (fig. 25).⁷⁴ In altre sedi ho esposto come persino le cappelle rientrassero in una lettura anti imperiale e «anticristologica» in quanto l'Anticristo è *in omnibus Cristo contrarius*, un vero antimessia che di Cristo utilizza gli stessi gesti e gli stessi simboli.⁷⁵

Si prospettava un messaggio complessivo estremamente coerente che faceva tutt'uno con quello dell'arco trionfale e che nell'arcivescovo di Ravenna e fidato del papa regnante, Aymery de Châtelus, trovava la sua principale ispirazione.⁷⁶ D'altra parte dalle ricerche condotte sulle *Memorie Portuensi* sono emerse inedite evidenze documentarie in cui l'alto prelato francese è ricordato, proprio nel 1332,⁷⁷ per aver fatto una cospicua elargizione alla canonica, a conferma di un rapporto che lo avrebbe portato nel 1343 a divenirne il primo commendatario temporaneo, quando scese nuovamente in Italia nelle vesti, questa volta, di Legato pontificio.

Un ciclo ricco di rimandi, di sottintesi polemici nei riguardi della politica ravennate, che testimoniava il ruolo nodale in città della canonica portuense, da sempre di chiara sudditanza papale. Il priore Guglielmo Da Polenta aveva visto mettere fuori gioco il fratello Ostasio dalla parte curiale, poiché reo di aver troppo spregiudicatamente preso le parti imperiali. Politica e devozione popolare rendevano di fatto Porto Fuori meta di attenzioni strategiche, elargizioni e pellegrinaggi. I rifacimenti architettonici trecenteschi, culminati nella decorazione del santuario e del tramezzo, dovevano ridefinire la sintassi dello spazio interno. Quest'ultimo era sottoposto a nuovi accessi, percorsi e canocchiali visivi attraverso cui traguardare l'incidenza fisica dell'imponente tramezzo, posto a protezione dell'ampio coro e del nuovo santuario. Il loro smantellamento, come testimoniano le fotografie prima del bombardamento dell'edificio, aveva cambiato irrimediabilmente la percezione retorica delle pitture oltre che la compagine architettonica dell'intero edificio.

Il presente articolo è l'esito di ricerche maturate nel tempo e presentate in due occasioni: il Convegno internazionale di studi promosso dai Dottorati in Storia dell'Arte delle Università di Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Padova, Pisa, Siena, Venezia, Verona (*Come un involucro prezioso*, Bologna, 10 giugno 2014) e l'annuale International Medieval Congress di Leeds nella sessione curata da Louise Bourdua dell'università di Warwick (*The pictorial narrative: Reformed or renewed?*, 7 luglio 2015). Per aver discusso con me di questi temi, sento l'obbligo di ringraziare Daniele Benati, Louise Bourdua, Donal Cooper, Andrea De Marchi, Tiziana Franco, Julian Gardner, Paolo Piva e Giovanna Valenzano.

- 1 La necessità di rinnovare molti dei complessi cittadini, dall'antica Basilica Ursiana a San Francesco (già *Basilica Apostolorum*) e Sant'Agata nonché la volontà di decorare San Domenico e Santa Chiara, determinò la necessità di chiamare maestranze forestiere, in particolare dalla vicina Rimini. Prova di come Ravenna, ancora in età medievale, fosse un centro importante di snodo e crocevia di artisti anche se non doveva disporre più di maestranze locali. Fabio Massaccesi, Nuovi argomenti per Ravenna «riminese»: affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio, in: *Arte Cristiana* 844, 2008, 9 – 23. Sulle fondazioni monastiche in età medievale: Giovanni Montanari, Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nella diocesi di Ravenna, in: Augusto Vassina (a cura di), *Storia di Ravenna*, vol 3: Dal Mille alla fine della Signoria polentina, Venezia 1993, 259 – 340, qui 296 – 298; Mila Bondi, Fondazioni monastiche in area esarcale, in: Paola Galetti (a cura di), *Fondare tra antichità e medioevo*, Spoleto 2016, 225 – 235.
- 2 Ho tentato una ricostruzione dell'edificio e la ricollocazione degli affreschi nella mia tesi di laurea, dove offrivamo una prima restituzione in 3D della chiesa, ripristinando però le sole proporzioni dell'edificio, senza gli affreschi, all'epoca della distruzione bellica: Fabio Massaccesi, *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori e i suoi affreschi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, 2000. In questa occasione si era provveduto al reperimento di tutti i materiali fotografici divisi tra il fondo Sansoni, poi confluito nell'archivio Fratelli Alinari, il cospicuo materiale appartenente alla Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini, il fondo Mario Mazzotti, conservato nella Biblioteca Classense di Ravenna e la fototeca della Frick Collection di New York. La tesi nasceva anche allo scopo di raccogliere tutte le testimonianze fotografiche del ciclo, risarcendo così i numerosi studi in cui si riproducevano solo alcuni soggetti. Anche la miliare monografia di Carlo Volpe (*La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965) non era in questo senso esaustiva e lo stesso Luigi Montanari (*Gli affreschi di Santa Maria in Porto Fuori*, Parma 1966) dichiarava che le

riproduzioni non rappresentavano tutte le pitture «ma sono quanto si è potuto reperire». Di recente Alessandro Volpe nel catalogo della mostra *La casa di Nostra Donna. Immagini e ricordo di Santa Maria in Porto Fuori* (Ravenna, Museo d'Arte della città [MAR]), a cura di idem, Ravenna 2016, in sede di mostra ha proposto la ricostruzione virtuale dell'edificio, per come era giunto all'epoca della distruzione. Sebbene si abbia l'impressione che i risultati abbiano tenuto conto anche del mio lavoro di tesi, di cui Volpe era correlatore, di quest'ultima non c'è citazione alcuna nel catalogo.

- 3 Il ciclo comprendeva: *Le Gesta dell'Anticristo* nell'arco trionfale assieme al *Giudizio Finale*, le *Storie di San Matteo* nella cappella di destra e *Storie di Sisto II papa*, nella cappella di sinistra. Per maggiori dettagli si veda più avanti.
- 4 Petrus De Honestis Abbas, *Regula Clericorum*, in: Jacques Paul Migne (a cura di), *Patrologia Latina*, vol. 163, Paris 1893, coll. 689 – 748. Si veda inoltre l'eccellente traduzione: *Regola dei Chierici di Pietro degli Onesti detto «Peccatore»*, a cura di Pietro Guglielmi C. R. L., Gruppo di studio «Regula Clericorum», Diocesi di Gubbio 2015. Sull'evoluzione del modello canonico: Cosimo Damiano Fonseca, *Medioevo canonico*, Milano 1970.
- 5 Giovanni Mercati, Ancora Pietro Peccatore, in: *La Scuola Cattolica e la Scienza Italiana*, giugno – luglio 1897, 3 – 8; Luigi Magnani, *Pietro degli Onesti detto «Pietro Peccatore»*, Modena 1897; Antonio Cimmino, *Il Beato Pietro Peccatore e Dante*, Napoli 1901, 5 – 60; Mario Mazzotti, Questioni portuensi, in: Eugenio Russo (a cura di), *Mario Mazzotti, la chiesa di Santa Maria in Porto Fuori. Scritti editi ed inediti*, Ravenna 1991, 114 – 116. La sua regola venne approvata da papa Pasquale II, si tramandano i testi della lettera di richiesta e bolla di risposta del pontefice: Antonio Tarlazzi, *Appendice ai monumenti ravennati del conte Marco Fantuzzi*, Ravenna 1869, 35 (21 dicembre 1116): «Petrus peccator, clericus, cum confratribus suis [...] [regulam] presentandam mandavimus, ut eam prospectam, e tubi oportuerit, emendatam, hujus Apostolicae sedis auctoritate firmatam [...]». È degno di nota ricordare che la *Regula* sarebbe stata adottata anche dal cenobio di San Vittore e in Santa Maria di Reno a Bologna, dove, nei Necrologi rispettivi, erano ricordati obiti portuensi di Ravenna: Nicolaus Widlocher, *Ordo claustrali canonicorum regularium Sancti Victoris et Sancti Iohannis in monte Bononiae*, in: *Ordo canonicus. Commentarium ordinis canonicorum regularium Sancti Augustini*, Roma 1947, vol 2, 33: «regulam antiquam in monasterio Sancti Victoris fuisse Portuesem. [...] Itaque archetypus Ordinis claustralis nostri non ad Sanctum Victorem videtur esse compositus, sed ad Sanctam Mariam in Portu prope Ravennam»; Mario Fanti, *Il necrologio della canonica di San Vittore e San Giovanni in Monte di Bologna*

- (secoli XII–XV). *Note su un testo recuperato* (Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, Documenti e studi, vol. 26), Bologna 1996, 34, 44 e 69.
- 6 È un rilievo in marmo pario che raffigura la Madonna Blachernitissa, scampato alla distruzione poiché nel XVI secolo venne trasferito all'interno della Basilica di Santa Maria in Porto assieme alla pala di Ercole de' Roberti, passata poi, con le soppressioni napoleoniche, alla Pinacoteca di Brera. Sulla leggenda dell'arrivo dal mare dell'icona: Giovanni Battista Guerra, *Le glorie del greco simulacro di Maria che si venera in Ravenna nella basilica di Porto*, Lugo 1826; Pietro Sulfrini, *Storia della Madonna greca venerata nella chiesa di Santa Maria in Porto in Ravenna*, Ravenna 1887; Andrea Zoli, *Ambrogio Traversari e la leggenda della Madonna greca*, 1901, 33–38; sulla stele: Roberta Budriesi, I santuari del mare a Ravenna, Cesarea e Classe. Miracoli, luoghi di culto e pellegrini prima del Mille, in: *Il Carrobbio. Tradizioni, problemi immagini dell'Emilia Romagna* 21, 1995, 13–32; Silvia Pasi, Il bassorilievo marmoreo raffigurante la così detta Madonna Greca, in: Eugenio Vervo (a cura di), *Omaggio a Nostra Donna in sul lito Adriano. Storia di un'icona, storia di una città*, Ravenna 2000, 20–50.
 - 7 Dante Alighieri, *Paradiso*, canto XXI, 122–123, se oggi non ci sono dubbi sull'identificazione con la chiesa canonica di Porto Fuori, la critica ne aveva in precedenza dibattuto l'identificazione con altri due edifici: l'abbazia di Pomposa (Giovanni Mercati, Pietro Peccatore ossia della vera interpretazione di Paradiso XXI, 121–123, in: *Studi e documenti di Storia e di Diritto* 15, 1895, 3–34) e la Santa casa di Loreto (Corrado Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante*, Ravenna 1965). Si veda anche Giampaolo Ropa, Agiografia e liturgia a Ravenna tra alto e basso medioevo, in: Vasina 1993 (nota 1), 341–393, qui 374.
 - 8 Mario Mazzotti, Santa Maria in Porto Fuori: il monumento, in: Russo 1991 (nota 5), 52–60, qui 52; idem, Appendice II, in: ibidem, 75–76, qui 75: «La mattina di domenica 5 novembre, poco dopo la celebrazione della Messa, cominciarono a volteggiare nel cielo nostro alcuni apparecchi e, sulle ore 9, sei velivoli sganciarono sulla cara basilica 17 bombe, che ridussero l'edificio a un cumulo informe di pietrame con i travi trecenteschi ritti tra le macerie ed elevarsi al cielo». Rossano Novelli, La distruzione della basilica di Santa Maria in Porto Fuori, in: catalogo mostra *La casa di Nostra Donna* 2016 (nota 2), 19–31. Sulla figura di monsignor Mario Mazzotti: Currado Curradi, Vita e scritti di Mario Mazzotti, in: *Studi Romagnoli* 34, 1986, 613–637; Raffaella Farioli Campanati, In memoria di Mario Mazzotti, in: *Felix Ravenna* 127–130; Augusto Vasina, Mario Mazzotti fra archeologia e storia, in: Maurizio Tagliaferri (a cura di), *La chiesa metropolitana ravennate e i suoi rapporti con la costa adriatica orientale*, Bologna 2005, 280–285; Fulvia Fabbi, Paola Novara e Giorgio Orioli, *Mario Mazzotti (1907–1983): l'archivio, il cantiere archeologico, il territorio*, Ravenna 2007; scheda biografica in: Paola Novara e Alessandro Luparini (a cura di), *Storia di Ravenna. Dalla preistoria all'anno Duemila*, Cesena 2016, 163.
 - 9 Francesco Ginanni, *Istoria civile e natural delle pinete ravennati*, Ravenna 1774, 81–85; Gaetano Savini, *Ravenna piante panoramiche. Edifici pubblici e private, luoghi e cose notevoli urbane*, Ravenna 1905–1907, 23–24; Giuseppe Ranzi, *Santa Maria in Porto Fuori*, Ravenna 1913; Giuseppe Gerola, L'architettura deuteronomo-bizantina, in: *Ricordi di Ravenna medioevale*, Ravenna 1921, 89–90. Quest'ultimo fissava come termini indiscutibili i seguenti: 1096, anno della prima pietra secondo le *Memorie Portuensi* (fase che, secondo lo studioso, nel 1103 non era ancora ultimata se considerati due documenti, uno dell'8 e l'altro del 13 marzo, in: Marco Fantuzzi, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, Venezia 1802, vol. 2, 260, no. 1), una seconda campagna costruttiva da riferire al campanile, di cui parla il documento del 1175 (Marco Fantuzzi, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, Venezia 1802, vol. 2, 274) e una terza ed ultima che si colloca in pieno XIV secolo e terminata nel 1314.
 - 10 Erano gli stessi anni del restauro dell'antica *Basilica Apostolorum*, ovvero la sede dei Francescani, che sarebbe stata smantellata della sua facie settecentesca nel tentativo di riportare alla luce le vestigia neoniane. Un restauro che ebbe molta eco nei quotidiani locali e di cui si conserva una relazione di Giuseppe Gerola, che coordinava i lavori.
 - 11 Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Ms. 646 *Cronica di Santa Maria in Porto di Ravenna* (titolo che si legge dalla prima carta); Ms. 647 *Cronichon Sanctae Mariae in Portu de Ravenna* (titolo impresso sulla coperta); Girolamo Zattoni, Le Memorie portuensi, in: idem, *Scritti storici e ravennati*, Imola 1975, 271–306 [prima edizione in: *Felix Ravenna* 1919, 1–37]. Il codice membranaceo che in origine si conservava nella Canonica di Porto risale al XVII secolo e venne vergato per ordine dell'abate di Porto, Ascanio Mula che morì nel 1682. Per sua stessa ammissione i documenti originali, di cui trascrive alcune parti, si trovavano presso l'archivio portuense, ma purtroppo sono andati perduti. Le Memorie tramandano i lavori di riedificazione o ingrandimento «Jdibus maj anno 1096»: Mazzotti 1991 (nota 5), 107–108. La chiesa doveva preesistere in quanto va identificata con quella citata in una pergamena del 1062 come Santa Maria «in loco qui dicitur fossula» (Marco Fantuzzi, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, Venezia 1802, vol. 2, 88) e venerata «ab origine» come «locus domine Mariae» e così ricordata da papa Pasquale II nella lettera di approvazione della Regola portuense: «dilecto filio Petro priori ecclesiae S. Mariae in Portu» (Migne 1893 [nota 4], 414–415). Va notato che il *Codice ponti-*

- ficale della Chiesa di Ravenna* (Biblioteca Estense di Modena, Codex X. P. 4. 9., fol. 43 v.) tramanda «Die XV mai consecratio loci domine Marie».
- 12 Archivio di Stato di Ravenna, *Corporazioni Religiose Soppresse*, Porto, 786-f, pubblicato in: Marco Fantuzzi, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, Venezia 1802, vol. 2, 88; Mario Mazzotti, Santa Maria in Porto Fuori. Parte seconda, in: Russo 1991 (nota 5), 109–110.
 - 13 La data di consacrazione ad opera dell'arcivescovo Gualterio è tramandata dalle *Memorie Portuensi* ed è accettata da Mazzotti 1991 (nota 5), 108. Non si può escludere che al momento della consacrazione la costruzione dell'intera canonica fosse ultimata.
 - 14 Mario Mazzotti, Santa Maria in Porto Fuori: Il Monumento, in: Russo 1991 (nota 5), 55–56. Si veda sulla storia del campanile: Fulvia Fabbri, La torre di Santa Maria in Porto Fuori, in: Maurizio Mauro (a cura di), *Mura, Porte e torri di Ravenna*, Ravenna 2000, 197–208.
 - 15 Mario Mazzotti, Restauri a Santa Maria in Porto Fuori, in: Russo 1991 (nota 5), 80.
 - 16 La cappella maggiore era dedicata alla Vergine e quelle laterali, rispettivamente di sud a *San Matteo* e quella di nord a *Sisto II*, secondo quanto si evince dal testamento del notaio Graziadeo del 1246 con il quale lasciava tutti i suoi averi alla chiesa di Porto Fuori al fine di decorare l'abside e le due cappelle laterali: «pecuniam vero expendi ut tribunal majus Ecclesiae beate Marie in Portu a meditate superius depingatur Imago ad honorem Beate Glorios. Virg. Marie Magna, que retineat imaginem filij ante pectus cum brachio ad benedicendum parato; ex parte vero Altaris B. Mathei fiat alia imago ad honorem sui nominis flexa cum minibz ad oratione paratis. Ex parte vero Altaris B. Sixti similis imago fiat» (Archivio di Stato di Ravenna, *Corporazioni Religiose soppresse*, Porto caps A, n. 267; Marco Fantuzzi, *Monumenti ravennati*, Venezia 1802, vol. 2, 210). Per la cappella di San Matteo: Fabio Bisogni, Problemi iconografici riminesi, la cappella di San Matteo in Santa Maria in Porto Fuori, in: *Paragone* 27, 1976, 39–48. Il lascito duecentesco non menziona però scene della vita dei due santi, ed è da escludere una articolata decorazione precedente, giacché prima del rifacimento trecentesco non vi erano le cappelle laterali e i due altari consacrati ai due santi dovevano trovare luogo nella cappella centrale, comunque di dimensioni ridotte. Tuttavia le intitolazioni indicano un culto radicato nella città. Sisto ad esempio è presente in un mosaico di età giustiniana di Sant'Apollinare Nuovo e verrà raffigurato spesso in area romagnola fino a tutto il Seicento. Fabio Massaccesi, Committenza nella Romagna pontificia di primo Trecento, in: *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini), a cura di Daniele Ferrari, Milano 2008, 35–55, qui 48.
 - 17 Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, *Cronica di Santa Maria in Porto di Ravenna*, ms. 647, 94 recto: «Anno 1313: Amerigus Rector Flaminie in Dominica in Albis magno comitatu interfuit et escriptus cum alis innumerabilis gentibus inter filios virginis, donavit deinde 1000». Questo lascito, emerso nella presente occasione di studio, potrebbe essere collegato ai lavori di riqualificazione dell'abside, che si sarebbero conclusi l'anno successivo.
 - 18 Mario Mazzotti, Questioni portuensi, in: Russo 1991 (nota 5), 106–107: «MCCCXIII mortuo papa Clemente canonicus dicte ecclesie» la scritta in lettere gotiche minuscole è sciolta dallo studioso che identifica il papa con Clemente V che morì il 20 aprile 1314. Una prima traduzione era stata data sempre da Mazzotti sulle colonne del giornale *L'Argine*, IV, 2 del 10 gennaio 1948. La lastra presentava i nomi del priore: Guglielmo da Polenta e di alcuni frati di Rimini tra cui Zanino e Pietro di San Patrizio. Le ricerche hanno chiarito che Zanino era *sindicus* della *Domus maioris* ubicata a Rimini, vedi nota 57.
 - 19 Eugenio Russo, Introduzione, in: Russo 1991 (nota 5), 20. La lunghezza dell'edificio pomposiano è di ca. 44 metri contro i 36 metri e 40 centimetri di Porto Fuori. Anche a Pomposa esisteva una chiesa non monastica che ebbe poi un allungamento di due campate, con la trasformazione e l'inglobamento del nartece edificato dopo l'erezione della chiesa nella sua fase più antica, quando sotto l'abate Guido furono costruiti il monastero e il campanile (1063).
 - 20 Giovanna Valenzano, Architettura Gotica a Piacenza, in: *Il Gotico a Piacenza, maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia* (catalogo della mostra, Piacenza, Palazzo Gotico), a cura di Paola Ceschi Lavagetto e Antonella Gigli, Piacenza 1998, 553–587; Elena Cividari, Architettura domenicana in Piacenza: la chiesa e il convento di San Giovanni, in: *Bollettino storico piacentino* 94, 1999, 201–250, qui 216–217; Giovanna Valenzano, La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie, in: Carlo Arturo Quintavalle (a cura di), *Arredi liturgici e architettura*, Milano 2007, 99–114, qui 101. In questo caso la bipartizione dello spazio è sottolineata dal doppio sistema di copertura: quella orientale con volte a crociera costolonate e quella occidentale con capriate lignee, fra le due la cesura fisica del setto murario, demolito nel 1492. In ambito bolognese la stessa scansione è documentata per la chiesa-mausoleo di San Domenico nella quale si distingueva una «chiesa dei frati» (coro) voltata, da una «chiesa dei laici» a tetto, divise da un tramezzo: Vittorino Alce, Il Convento di San Domenico in Bologna nel secolo XIII, in: *Cultura Bononia* 4, 1972, 127–174.
 - 21 Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Ms. 646 *Cronica di Santa Maria in Porto di Ravenna*, carta 2 recto: «Per tanto alli 1495 in tempo del padre d. Ma-

- thio da Verona fo dato principio ad comprare il sito zoè caxe orti e vigne in la città di Ravenna in locho chiamato piazza mazore [nella contrada di San Salvatore] per potere fare uno solennissimo Monasterio con la sua magnifica giesa».
- 22 Ravenna, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini, *Santa Maria in Porto fuori*, pianta del 1727. Una riproduzione è conservata anche in: Biblioteca Classense, Fondo Mario Mazzotti, inv. 12862, coll. Foto Maz. AA00 03209 3064.
 - 23 *Il Ravennate* 11, 24 settembre 1874, 3; *Il Monitore delle Romagne* 29, 10 aprile 1875; Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Mario Mazzotti, Mazz. ms. Busta 86/A 7, 24; 56. Da questi giornali si apprende inoltre che parte degli affreschi vennero descialbati.
 - 24 Nel 1904 Corrado Ricci ricorda un primo restauro, ma solo di quelli del 1920 e 1921, eseguiti sia sulle strutture murarie della basilica che sugli affreschi, sappiamo indirettamente qualche cosa. I sondaggi stabilirono la quota originaria del primo pavimento, si individuaron le tracce dell'abside primitiva e la forma originaria dei pilastri. Nel 1938 iniziarono una serie di lavori di manutenzione, per un costo di undici mila lire, che si limitarono però alla facciata e al taglio del muro di sud del presbiterio e vennero inserite lastre di piombo isolanti per proteggere gli affreschi dalle infiltrazioni (Ravenna, cronaca dei ritrovamenti e dei restauri, in: *Le Arti* 1, 1938, fasc. 5, 531–546; Mario Mazzotti, *Restauri Ultimi*, in: *Il Romagnolo* 25, 25 novembre 1938, ried., in: Mario Mazzotti, *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori*, prima parte, in: Russo 1991 [nota 5], 82). Nel 1942 (Mario Mazzotti, *Santa Maria in porto Fuori*, in: *Il Romagnolo* 29, 17 aprile 1938, ried., in: Russo 1991 [nota 5], 85–89). Vennero confermate le tre fasi costruttive della basilica, come già ipotizzato dalla critica, e si rinvenne nell'occasione anche una porzione del pavimento musivo appartenente alla prima fase edilizia. Tali lavori non sono stazie però tramandati da una documentazione ufficiale, ma sommariamente resi noti da Giuseppe Gerola, *L'architettura Deutero-bizantina in Ravenna*, in: *Ricordi di Ravenna medievale*, Ravenna 1921, 89–90, Corrado Ricci, *Guida di Ravenna*, Ravenna 1923; oltre che da Mazzotti, dove è tornato in più riprese sugli interventi del 1938: *Restauri a Santa Maria in Porto Fuori*, in: *Il Romagnolo* 25, 18 giugno 1938, ried. in: Russo 1991 (nota 5), 79–81, e del 1942, *Appendice I*, in: Russo 1991 (nota 5), 64–65.
 - 25 Nel 1946 si procedette ai primi saggi sulle fondamenta della chiesa ormai distrutta, poi ripresi nel settembre 1949 grazie a Guglielmo De Angelis d'Ossat, direttore generale delle antichità e Belle Arti. Mario Mazzotti, *Appendice I*, in: Russo 1991 (nota 5), 64–74.
 - 26 *Ibidem*; Mario Mazzotti, *Restauri a Santa Maria in Porto Fuori*, in: Russo 1991 (nota 5), 79–81.
 - 27 Mario Mazzotti, *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori*, prima parte, in: Russo 1991 (nota 5), 70–71.
 - 28 Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Mario Mazzotti, Mazz. ms. Busta 86/A 7, 90. Il mosaico venne estratto durante i lavori del 1942, come tramanda un dattiloscritto inedito di Mario Mazzotti che ricorda inoltre tracce che fanno pensare a sepolcri. Inoltre: Montanari 1993 (nota 1), 294. Lo studioso ha messo in relazione la composizione con l'analogo pavimento terminato nel 1112 a decoro della basilica metropolitana Ursiana per volontà dell'arcivescovo Geremia, protettore insigne della canonica di Porto.
 - 29 Mario Mazzotti, *Appendice I*, in: Russo 1991 (nota 5), 74.
 - 30 *Ibidem*.
 - 31 *Ibidem*.
 - 32 *Ibidem*, 174.
 - 33 Ravenna, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini, *Santa Maria in Porto fuori*, *Santa Maria in Porto fuori*, pianta.
 - 34 Ampia è la letteratura su questo particolare corpo di fabbrica. Fra i primi studi che ne hanno evidenziato la valenza normativa per la scansione spaziale nelle costruzioni ecclesiali d'età medievale, spiccano, per il tramezzo di Santa Croce a Firenze, quelli di Marcia B. Hall, *The Tramezzo in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's fresco*, in: *The Burlington Magazine* 112, 1970, 797–799; eadem, *The Tramezzo in Santa Croce, Florence, reconstructed*, in: *The Art Bulletin* 56, 1974, 325–341; e di quello di Santa Maria Novella: eadem, *The Problem of the Rood Screen in Italy*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, 157–173. Più recentemente su Santa Croce si veda Andrea De Marchi, *I tramezzi e il caso di Santa Croce a Firenze*, in: idem (a cura di), *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009, 55–64; idem, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in: idem e Giacomo Piraz (a cura di), *Santa Croce. Oltre le apparenze*, Firenze 2011, 33–71. Si veda inoltre: *Sanctity Pictured. The art of the Dominican and Franciscan orders in Renaissance Italy* (catalogo della mostra, Nashville, Frist Center for the Visual Arts), a cura di Trinita Kennedy, Nashville 2014.
- Più in generale sull'argomento: Giovanni Lorenzoni, *Una possibile conclusione, con particolare riferimento ai pontili*, in: idem e Giovanna Valenzano (a cura di), *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno a Verona*, Verona 2000, 237–276; Jacqueline E. Jung, *Beyond the barrier: The unifying role of the choir screen in Gothic churches*, in: *The Art Bulletin* 82, 2000, 622–657. In rapporto agli ordini mendicanti si vedano: Wolfgang Schenkluhn, *Architettura degli ordini mendicanti. Lo stile architettonico dei domenicani e dei francescani in Europa*, Padova 2003, 81–84;

- Tiziana Franco, Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti. La chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona, in: Carlo Arturo Quintavalle (a cura di), *Arredi liturgici e architettura*, Milano 2007, 115–128 (con bibliografia precedente); Zuleika Murat, Il podium nella pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Tarozzi, in: *Musica e figura* 1, 2011, 87–117; Fabio Massaccesi, Il «corridore» della chiesa agostiniana di San Giacomo Maggiore a Bologna: prime ipotesi ricostruttive, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77, 2014, 1–26 (con bibliografia precedente relativa alle chiese mendicanti di Bologna). Per l'area umbra: Donal Cooper, Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-tridentine Umbria, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64, 2001, 1–54. Per l'area tedesca e più in generale nordica: Monika Schmelzer, *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion*, Petersberg 2004; Jacqueline E. Jung, *The Gothic screen: Space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200–1400*, New York 2017.
- 35 L'esistenza di un recinto del coro appartenente alle fasi più antiche della basilica è stata dimostrata da Gino Pavan, Ricerche e lavori a Pomposa, in: Giovanni Fallani (a cura di), *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Ferrara 1984, 167–200, qui 169–173, 184–186 e 192; i dati del quale sono ripresi di recente da Paola Novara, La chiesa pomposiana nelle trasformazioni medievali tra i secoli IX e XII, in: Antonio Samaritani e Carla Di Francesco (a cura di), *Pomposa. Storia, arte, architettura*, Ferrara 1999, 153–175, qui 157 e 161–162. Eugenio Russo, Profilo storico-artistico della chiesa abbaziale di pomposa, in: Giovanni Fallani (a cura di), *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Ferrara 1984, 203–262, ha reso nota una pianta cinquecentesca in cui viene mostrato l'insieme della struttura, che doveva essere voltato e con copertura praticabile, come dimostra la scala d'accesso riprodotta nel disegno. Russo rimarca l'importanza della pianta cinquecentesca in funzione del relativo convento monastico. La pianta rinvenuta da Enrico Peverada è conservata presso l'Archivio Diocesano di Ferrara, *Residui*, Fondo di San Benedetto, cart. 2 T.; Eugenio Russo, Antiche piante e vedute del complesso abbaziale di Pomposa, in: *Analecta Pomposiana* 15, 1990, 101–135; idem, Il «jubé» di Pomposa, in: Arturo Calzona, Roberto Campari e Massimo Mussini (a cura di), *Immagine e ideologia. Studi in onore di Carlo Arturo Quintavalle*, Milano 2007, 103–116; idem, Lo scomparso jubé della chiesa abbaziale di Pomposa, in: *Analecta Pomposiana* 31/32, 2008, 7–43.
- 36 Ci sono pervenuti i cori di San Giacomo a Regensburg o quello dell'abbazia di Bursfelde, secondo una tipologia non troppo diversa da quella qui ricostruita: Richard Strobel e Markus Weis, *Bavière romane*, La Pierre-qui-Vire 1995; Walter Wulf, *Saxe romane*, La Pierre-qui-Vire 1996.
- 37 Andrea da Strumi, *Vita Sancti Arialdi* (Monumenta Germaniae Historica. Scriptore, vol. 30.2), 1058: «Chorus namque alti circumdatione muri concluditur, in quo ostium ponitur; visio clericorum laicorumque ac mulierum, quae una erat et communis dividitur.»
- 38 Sulle origini del coro monastico: Paolo Piva, Lo spazio liturgico: architettura, arredo, iconografia (secoli IV–XII), in: idem (a cura di), *L'arte medievale nel contesto, 300–1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano 2006, 141–180, qui 153–154. Sulla partizione dello spazio in corrispondenza al coro murato: Paolo Piva, Dal setto murario allo jubé: il «pòzo» di Sant'Andrea a Mantova nel contesto di un processo evolutivo, in: Eugenio Camerlenghi, Giuseppe Gardoni, Isabella Lazzarini et al. (a cura di), *Società, cultura, economia. Studi per Mario Vaini*, Mantova 2013, 57–78; Paolo Piva, La chiesa di San Fiorentino a Nuvolato (Mantova) e il problema dei «cori murati» dell'XI secolo, in: Anna Segagni Malacart e Luigi Carlo Schiavi (a cura di), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, Pisa 2013, 91–97.
- 39 Sul tramezzo a sala, sono importanti le considerazioni svolte da Wolfgang Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000, 82.
- 40 Si veda il caso della piccola chiesa del priorato svizzero di Malval: Louis Blondel, Un prieuré inconnu: le temple de Malval, in: *Genava* 12, 1964, 107–121, o in ambito bolognese la chiesa canonica di San Vitore o nelle Marche Sant'Urbano all'Esinante, e con ogni probabilità la badia di Sant'Andrea in Flumine a Ponzano Romano. Sull'origine della divisione degli spazi, ampia è la letteratura: Enrico Cattaneo, La partecipazione dei laici alla liturgia, in: *I laici nella società Christiana dei secoli XI e XII* (Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore. Miscellanea del Centro di Studi medioevali, vol. 5), Milano 1968, 396–427. Marcia B. Hall, The Italian rood screen: Some implications for liturgy and function, in: Sergio Bertelli e Gloria Ramakus (a cura di), *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978, vol. 2, 213–218. Per la tripartizione della chiesa di San Marco a Firenze secondo la cronaca di Giuliano Lappacini (morto nel 1458), si veda: eadem, The Tramezzo in the Italian Renaissance, revisited, in: Sharon E. J. Gerstel (a cura di), *Thresholds of the Sacred: Architectural, art historical, liturgical, and theological perspective on religious screens, East and West*, Washington, DC 2006, 214–232, qui 219–220; Cooper 2001 (nota 34), 1–54; Costantino Gilardi, «Ecclesia laicorum» e «Ecclesia fratrum». Luoghi e oggetti per il culto e la predicazione secondo l'«Ecclesiasticum officium» dei frati predicatori, in: Leonard Eugene Boyle e Pierre-Marie

Gy (a cura di), *Aux origines della liturgie domenicane: Le manuscrit Santa sabina XIVLI*, Paris 2004, 379–443; Jörg Stabenow (a cura di), *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Venezia 2006; Carlo Arturo Quintavalle (a cura di), *Arredi liturgici e architettura*, Milano 2007; Donal Cooper, Access all areas? Spatial divides in the mendicant churches of late medieval Tuscany, in: Frances Andrews (a cura di), *Ritual and space in the Middle Ages*, Donington 2011, 90–107; Jung 2017 (nota 34), 622–657. Sulle recinzioni e transenne nel XII secolo che regolavano gli accessi e i percorsi visivi dei fedeli, si veda il caso della cattedrale di Piacenza: Giovanna Valenzano, Arredo liturgico e programmi iconografici nelle cattedrali medievali emiliane di Wiligelmo e Nicolò all'Antelami, in: Giorgio Della Longa, Antonio Marchesi e Massimiliano Valdinoci (a cura di), *Le cattedrali dell'Emilia-Romagna. Storia, arte, cultura, liturgia*, Rovereto 2007, 56–69, qui 62. Un'altra recinzione è stata invece ricostruita sulla base di resti inoppugnabili per il duomo di Capua da Francesco Aceto, «Peritia greca» e arte della Riforma. Una proposta per il coro della Cattedrale di Capua, in: Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII*, Milano 2007, 627–636. Sulla funzione e la regolazione fisica e visuale degli accessi si veda il recente contributo: Donal Cooper, Recovering the lost rood screens of Medieval and Renaissance Italy, in: Spike Bucklow, Richard Marks e Lucy Wrapson (a cura di), *The art and science of the church screen in Medieval Europe. Making, meaning, preserving*, New York 2017, 218–245. Nodali le considerazioni e gli esempi per l'ambito tedesco a partire da: Richard Krautheimer, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, Köln 1925; Erika Doberer, Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 9, 1956, 117–122, ai più recenti contributi: Hans-Joachim Krause, «Imago ascensionis» und «Himmelloch». Zum «Bild»-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie, in: Friedrich Möbius e Ernst Schubert (a cura di), *Skulptur des Mittelalters: Funktion und Gestalt*, Weimar 1987, 280–354; Johannes Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlino 2000; Magirius Heinrich, Schranken und Lettner in den Kirchen der Mönche im Mittelalter, in: Tobias Kunz e Dirk Schumann (a cura di), *Werk und Rezeption. Architektur und ihre Ausstattung. Ernst Badstübner zum 80. Geburtstag* (Studien zur Backsteinarchitektur, vol. 10), Berlino 2011, 116–130; Jung 2017 (nota 34); Jacqueline Jung, Das Programm des Westlettners, in: Hartmut Krohm e Holger Kunde (a cura di), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Petersberg 2011, 1137–1146.

- 41 Per la chiesa agostiniana di San Giacomo a Bologna: Massaccesi 2014 (nota 34). Sulla funzione della *crux de medio ecclesiae* e del suo significato spaziale e liturgico, sono nodali le indagini condotte sui crocifissi dipinti dell'Italia centrale e della Germania: Staale Sinding-Larsen, Some observations on liturgical imagery of the twelfth century, in: *Acta ad Archeologiam et artium historiam pertinentia* 8, 1978, 193–212; idem, *Iconography and Ritual. A study of analytical perspectives*, Oslo 1984; Rainer Budde, *Deutsche romanische Skulptur 1050–1250*, München 1979. La critica ha già ampiamente rilevato come il tramezzo o jubé non debba intendersi come una separazione invalicabile. Sul caso dei tramezzi «praticabili», sui quali i chierici predicavano rivolti ai laici, si veda anche: Jung 2017 (nota 34), 622–657. Per alcune importanti considerazioni generali sul tramezzo in ambito domenicano e francescano e con particolare attenzione alla distinzione tra transenna del coro e vero e proprio tramezzo, si veda Schenkluh 2000 (nota 39), 81–84; mentre più in generale sulla architettura oltre a Schenkluh, si veda Gabriella Villetti, *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*, Roma 2003.
- 42 Dai nomi si apprende che sono pellegrini giunti dal mondo veneziano e dall'Oriente. Tra questi c'erano ecclesiastici e laici facenti parte dell'organico del governo ecclesiastico: Montanari 1993 (nota 1), 291.
- 43 Zattoni 1975 (nota 11), 279. Dalla prima memoria si apprende che «in un anno non solo le città della Flaminia, ma genti, venute da tutte le parti d'Europa, hanno venerato la Vergine, facendo molte donazioni, con cui cominciò a costruire il cenobio che ora vediamo, e l'ospedale dei pellegrini» (ibidem, 275). Nel «tratto» V delle suddette *Memorie* si apprende che nel 1185 per la festa della Madonna Greca «a stento bastavano dieci confessori per le confessioni» tanto numerosi erano i Ravennati e i pellegrini accorsi così come oltre venti, tra duchi, marchesi e principi, erano i nuovi affiliati alla confraternita della Vergine. Sulle processioni in ambito ravennate: Giovanni Montanari, Processioni, litanie e santi patroni nella Ravenna medievale, in: *Romagna Arte e Storia* 63, 2001, 47–76. Sul tema del pellegrinaggio si veda l'ancor valido: Raymond Ourcel, *Vie di pellegrinaggio e santuari*, Milano 1993.
- 44 Si deve dubitare che l'eventuale accesso dei pellegrini potesse coincidere con il tempo delle celebrazioni eucaristiche, inoltre, stante gli studi attuali, non è dato sapere quali categorie potessero accedere, ma dovevano essere escluse le donne, come si apprende dalla *Regula*. Paolo Piva, L'ambulacro e i «tragitti» di pellegrinaggio nelle chiese d'Occidente (secoli X–XII), in: idem (a cura di), *Arte Medievale. Le vie dello spazio liturgico*, Milano 2012, 81–145, qui 121–123.
- 45 Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014, 51. Sui tragitti di pellegrinaggio e l'accesso al santuario si veda: Piva 2012 (nota 44).

- 46 Sulla posizione del Giudizio divino, che dal XIV secolo appare meno raramente nell'arco trionfale o nel muro sud rispetto la controfacciata occidentale, si veda: Baschet 2014 (nota 45), 57.
- 47 Girolamo Fabri, *Effemeride Sacra et Istorica di Ravenna antica*, Ravenna 1675, 362 e 370; Sulfrini 1887 (nota 6); Zattoni 1975 (nota 11), 275.
- 48 Petrus De Honestis Abbas 2015 (nota 4), 36–37: «Libro I. cap. XX, De Claustro et ejus officinis. intra quod cunctae canonicorum officinae et omnia eorum usibus aedificia necessaria fiant; id est sacrarium, armarium, capitulum, vestiarius, dormitorium, digestorium, calefactorium, rectorium, coquina, cellarium, molenarium, pistrinum et camera; loca quoque senum et infirmantium; loca quoque, si fieri potest, puerorum et adolescentium sub munitissima adhuc disciplina manentium». Esisteva un *claustrum*, per la sola vita dei chierici, e una parte per i laici che lavoravano per la comunità. Una prima importante riflessione che parte dalla Regula portuense, adottata a Gubbio da Ubaldo vescovo della città, in: Silvia Alunno, Gli spazi della Regula e alcune note sulla canonica di San Mariano a Gubbio, in: *Sant'Ubaldo e la Regula Clericorum: una strada dal passato per il cammino presente*, in corso di stampa. Ringrazio la studiosa per avermi permesso di leggere il contributo in anteprima. Più in generale si veda: Federico Marazzi, *La città dei monaci. Storia degli spazi che avvicinano a Dio*, Milano 2015.
- 49 Alce 1972 (nota 20).
- 50 Augusto Campana, Graffiti dei secoli XIV – XVI negli affreschi perduti di Santa Maria in Porto Fuori, in: *Felix Ravenna* 127–130, 1984/1985, 107–116. Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Mario Mazzotti, ms. busta 86/A 6/a: «[...] dell'affluenza di pellegrini a Porto Fuori, e cioè, se non m'inganno, del suo carattere di santuario, carattere attestato per secoli più antichi [...] per questi tempi seguenti più modestamente, ma più autenticamente, dalle firme di questi pellegrini, perché di pellegrini si tratta [...]». Così Campana scriveva a Mazzotti in una lettera a proposito dei graffiti.
- 51 Petrus De Honestis Abbas 2015 (nota 4), 98–99: «cap. XXII. De Sacrista. Chorum vero tanta vigilantia, si fieri potest, semper sacri sta custodiat, ut nulli inde exeundi aut intrandi locus pateat, nisi quis orationis aut devotionis causa, vel offerendae oblationis aut Eucharistiae sumendae, seu fraternitatis clericorum percipiendae humiliter intrare quaesierit. Ad missarum vero solemniam presbyter ante ostium chori populorum oblationes suscipiat, ibique eis Dominici corporis ac sanguinis mysterium tradat. Quod si populus magnus fuerit et ad altare accedere voluerit, non prohibeatur. Verum clericis adhuc in choro residentibus, ad altare mulieribus aditus, si fieri potest, non concedatur».
- 52 Belgio, Bibliothèque de la Ville de Tournai Hainaut, *Cartulaire de l'hôpital Saint-Jacques de Tournai*, Ms 27, 1489–1512 circa. È stato supposto che, in seguito alla ristrutturazione voluta dall'arcivescovo Fonseca I, l'antico ingresso alla *confessio* attraverso il deambulatorio fosse stato chiuso per controllare il flusso dei pellegrini nella cappella maggiore. A Santiago ogni giorno, quando veniva suonata la campana della messa del mattino, i pellegrini visitavano l'arca di San Giacomo Alfeo per lasciare le offerte. Solo al termine della messa, potevano accedere alla cappella maggiore, attraverso cancelli aperti dai tesoreri. Miguel Taín Guzmán, Conservazione e distruzione dell'altare di Gelmírez in epoca moderna, in: *Compostela e l'Europa. La storia di Diego Gelmírez* (catalogo della mostra Parigi, Musée des Monuments français), a cura di Manuel Castineiras, Milano 2010, 166–175.
- 53 Cooper 2017 (nota 40), 238: «When mendicant and monastic communities celebrated the liturgical hours the laity would have been locked out of the conventual choir but could probably have accessed other areas beyond the tramezzo screen [...] At other times, the laity may have enjoyed much more generous terms of access [...] Access also depended, of course, on local enforcement and observance, which must have varied greatly, not only from Order to Order, but also according to the commitment and initiative of individuals».
- 54 Andrea Bacchi, Ercole Roberti, in: Federico Zeri (a cura di), *Musei e Galleria di Milano. Pinacoteca di Brera, Scuola Emiliana*, Milano 1991, 116–126, n. 48.
- 55 Angelo Turchini, Claudio Lugato e Alessandro Marchi, *Il Trecento riminese in Sant'Agostino a Rimini*, Rimini 1995, 12–18.
- 56 Cesare Clementini, *Racconto storico ... della fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti*, Rimini 1617, vol. 2, 577–581: «lo spazio poi tra l'andito e la Tribuna era impiegato dal servizio del Coro, e capo d'essa tribuna alzavasi l'altare maggiore». Recentemente la fonte seicentesca è stata oggetto di studio da parte di Carlo Valdameri, Considerazioni sullo scomparso pontile di San Giovanni Evangelista in Rimini e sulla presenza in Rimini di Fra Carnevale, in: *Romagna Arte e Storia* 91, 2011, 5–24, il cui risultato appare solo in parte condivisibile. Per la parzialità delle fonti e dei documenti consultati, il tramezzo («corridoio» in Clementini) viene datato poco verosimilmente in età quattrocentesca, è invece probabile che un suo assetto imponente fosse stato pensato già nel XIV secolo. La descrizione fatta dal Clementini appare infatti del tutto identica al tramezzo di un altro complesso agostiniano, quello di San Giacomo a Bologna a cui si possono riferire documenti di pieno Trecento: Massaccesi 2014 (nota 34). Valdameri menziona il lascito testamentario del 28 aprile 1303 di Umizolo di Neri in riferimento all'altare omonimo del tramezzo, ma, per inciso, va ribadito che questo si riferisce all'altare della Beata Vergine identificato con quello nella

- cappella *a cornu epistolae* e affrescata con *Storie della Vergine* da Giovanni da Rimini, come per primo ha ipotizzato Daniele Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in: *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche* (catalogo della mostra, Rimini, Museo della città), a cura di Daniele Benati, Milano 1995, 29 – 57, qui 41.
- 57 Archivio di Stato di Rimini, *Fondo Diplomatico, Miscellanea: D. I. IV*. L'acervo di pergamene è inedito e non regestato. Alla carta 8 in data 22 (?) marzo 1287 si legge che la canonica di Porto Fuori possiede una «Domus maioris de Arimino» la quale doveva servire al *rector et syndicus* per amministrare i beni patrimoniali del riminese. Questi ultimi dovevano circondare Rimini («sex petias terras nunc seminativas posita cap. S. Martini in Venti», carta 8 recto) da San Martino in Cereto, a San Lorenzo fundo Fogliani, a Santa Cristina, e a Vecciano lungo il Marano. Altre terre erano invece a San Lorenzo in Correggiano e a San Giovanni in Perereto (le odierne Viserba e Bellaria), e altri beni erano attestati a San Paolo e Sant'Ermite, nella zona di Coriano. Dai documenti sembra emergere, già dalla metà del XIV secolo, l'inizio di un processo di crisi patrimoniale, alla carta 74 verso si apprende infatti che il rinnovamento enfiteutico non prevedeva più la presenza e la firma del sindaco portuense bensì di un «notarius Guglielmus quondam ser Alexandris de Ravenna procuratori et factori». Tra il 1357 e il 1361 è attestato invece un «notario et factor Petrus de Banio», mentre nel 1383, come amministratore e priore, è presente un certo Don Galeotto di Petrarola, diacono e cardinale di Sant'Agata.
- 58 Archivio di Stato di Rimini, *Fondo Diplomatico, Miscellanea: D. I. IV*, carta 58 recto. Non sappiamo per quanti anni Zanino fu sindaco, non lo doveva essere più nel 1335 quando lo è un certo Lionardo, espressamente definito «canonico portuense e syndicus» (carta 58 recto) attestato ancora una volta come «rectoribus domus Arimino» (carta 52 verso) in un documento del 1340 e ancora in carica in atti dal 1337 al 1342. Il nome del sindaco di Rimini nella lastra di Ravenna potrebbe essere l'indizio di un ruolo nella costruzione dell'edificio. La presenza, in qualità di testimone, di Pietro da Rimini in due documenti riminesi della canonica portuense, datati 1338, è stata sempre letta come la conferma del rapporto del pittore con l'ordine (Oreste Delucca, *Ipittori riminesi del Trecento nelle carte d'archivio*, Rimini 1992, 108 – 111), che doveva rimontare al tempo della decorazione della basilica ravennate di qualche anno prima. Un'ipotesi che acquista ulteriore peso stante il legame individuato con il sindaco Zanino da Rimini.
- 59 In proposito, dopo che Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, 724 – 732, seguito da Federico Zeri, Una deposizione di scuola riminese, in: *Paragone* 99, 1958, 46 – 54, e Sandro Bottari, I grandi cicli di affreschi riminesi, in: *Arte antica e moderna* 7, 1958, 135 – 142, aveva posto il ciclo sotto il nome di Pietro da Rimini insieme ad altre importanti imprese decorative tra Romagna e Marche (Tolentino, Pomposa, Bagnacavallo), Carlo Volpe nella sua fondamentale monografia (*La pittura riminese del '300*, Milano 1965, 43 – 45), preferiva distinguere da Pietro un anonimo «Maestro di Santa Maria in Porto Fuori». In seguito si è tornati a un accorpamento: Cesare Gnudi, Il restauro degli affreschi di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo, in: Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, vol. 1, 120 – 136; Miklós Boskovits, Da Giovanni a Pietro da Rimini, in: *Notizie da Palazzo Albani* 16, 1988, 42 – 50; Pier Giorgio Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, Rimini 1990, 90 – 115; Marzia Faietti, La pittura del Trecento a Ravenna, in: Vasina 1993 (nota 1), 660 – 670; Miklós Boskovits, Per la Storia della pittura tra Romagna e le Marche ai primi del '300, in: *Arte Cristiana* 755/756, 1993, 95 – 114; Benati 1995 (nota 56), 29 – 57; Giovanna Ragionieri, La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori malatestiani, in: Luciano Bellosi (a cura di), *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, Rimini 2002, 25 – 110, qui 63 – 64 e 73 – 82; Fabio Massaccesi, La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori. Alcune riflessioni, in: *Ravenna. Studi e Ricerche* 12, 2005, 205 – 225; Giorgio Fossaluzza, Pietro da Rimini e bottega. Gli affreschi distrutti del castello di San Salvatore, in: idem (a cura di), *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento, Romanico e Gotico*, Treviso 2003, vol. 1.1, 265 – 266; Mauro Minardi, La stella di pomposa e alcune proposte per Pietro da Rimini, in: *Paragone* 134, 2017, 3 – 23, qui 3, 11 e 12. Un'operazione critica che non richiede, a mio avviso, di essere ridiscussa nemmeno dopo la recente pubblicazione del libro di Alessandro Volpe, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano 2016, che ritorna sulle posizioni del padre senza nuovi argomenti.
- 60 L'abside maggiore era dedicata, come abbiamo detto, alle *Storie della Vergine*, le quali si dipanavano dalla lunetta di sinistra con la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, al di sotto del quale un riquadro, forse in origine diviso in due scene come quello sottostante ancora conservato, fu completamente ridipinto tra XVII e XVIII secolo. Nel registro inferiore si trovavano la *Nascita della Vergine* e la sua *Presentazione al tempio*. La narrazione proseguiva nella parete di fronte in cui era orchestrata un'imponente *Dormitio Virginis* nella fascia centrale e l'*Incoronazione della Vergine* nella lunetta apicale. La porzione inferiore presentava la *Strage degli Innocenti*, mentre nella stessa parete trovava posto la nicchia per la conservazione delle particole, affrescata con una poco usuale *Comunione degli Apostoli*. Nella parte absidale vi trovava posto l'*Incredulità di San Tommaso*.

- 61 Nella parete di destra rimanevano solamente: *Sisto II e i suoi diaconi Felicissimo e Agapito di fronte all'imperatore Valeriano* e *Sisto II e i suoi diaconi imprigionati*. Il martirio di un santo laico nella lunetta superiore ha fatto supporre che in quel registro potesse trovare spazio la *passio* di un altro santo, forse San Giorgio stante il cavallo e il drago che si scorgevano sopra la scena di *Sisto imprigionato*. Massaccesi 2008 (nota 16), 40.
- 62 In questa cappella, meglio conservata, la lettura iniziava da sinistra con la *Vocazione dell'esattore Matteo*, affrescata nella lunetta. Nella parete sottostante si trovava la scena con i *Maghi Zaroen e Arphaxat che lanciano iatture*. Il racconto procedeva nella parete vicina in cui *Matteo libera e risana le vittime dagli incantesimi dei maghi* e nella lunetta superiore vi doveva trovare posto, secondo quanto tramandato da alcune fonti locali, la scena in cui *Matteo rende mansueto un drago*. La narrazione poi proseguiva nell'altra campata, dove nella lunetta più vicina alla parete dell'altare era raffigurato un brano interpretato come *Matteo che resuscita il figlio dell'imperatore Egippo*. *L'imperatore si converte e si fa battezzare da Matteo*, che di recente è stata interpretata solo come scena di *proskynesis* (Volpe 2016 [nota 59], 171–172), trovava spazio nella parete sottostante. In fine nell'ultima arcata di destra era ancora superstite *Matteo portato in cielo*, mentre subito al di sotto era affrescato il suo martirio. Delle due volte si era conservata solo quella con un cielo stellato in cui si stagliavano quattro medaglioni con busti di angeli. Fabio Bisogni 1976 (nota 16).
- 63 Fabio Massaccesi, Pietro da Rimini, Deposizione di Cristo, in: *Giotto e il Trecento. Il più sovrano maestro stato in dipintura* (catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano), a cura di Alessandro Tomei, Milano 2009, 220–221, n. 65.
- 64 A conferma di un rapporto stringente fra architettura e decorazione, occorre ricordare a Bologna la chiesa di San Vittore (cenobio portuense), di cui si sono rinvenuti solo gli affreschi che decoravano il coro e il relativo tramezzo, ancora superstite (Patrizia Angiolini Martinelli, Gli affreschi di San Vittore a Bologna, in: *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari* 5, 1988, 9–43; Fabio Massaccesi, Nella tempesta fra Papato e Impero. Bologna dall'Alto Medioevo alla fine del Duecento, in: Giovanni Pellinghelli Del Monticello [a cura di], *Da Bononia a Bologna. Percorsi nell'arte Bolognese: 189 a. C./2011*, Torino 2012, 47–51, qui 48–49). A Saint-Martin di Vic il santuario è completamente decorato in contrapposizione alle pareti della navata e della controfacciata ricoperti da intonaco. Una ripartizione della decorazione che accentua la divisione e la gerarchizzazione, in funzione rituale, degli spazi. La critica ha notato da tempo come in Francia la tipologia di questi edifici appartenga a priorati con cura d'anime e parrocchiali officiate da comunità monastiche: Marcia Kupfer, *Romanesque wall painting in Central France. The politics of narrative*, New Haven 1993. Più in generale su casi risalenti all'Alto Medioevo: Ludovico V. Geymonat, Paolo Piva e Fabio Scirea, Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica (esempi del XIII secolo), in: Piva 2006 (nota 38), 501–532.
- 65 Sinding-Larsen 1978 (nota 41), 193–212. Sulle Croci da tramezzo: Donal Cooper, *In medio ecclesiae: Screens, crucifixes and shrines in the Franciscan church interior in Italy (c. 1230 – c. 1400)*, Boston 2000; Joanna Cannon, The Era of the Great painted Crucifix: Giotto, Cimabue, Giunta Pisano, and their anonymous contemporaries, in: *Renaissance Studies* 16, 2002, 571–581; Frithjof Schwartz, In medio ecclesiae: Giotto's Tafelkreuz in Santa Maria Novella, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54, 2005, 95–114; Joanna Cannon, *Religious poverty, visual riches. Art in the Dominican churches of Central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, New Haven/London, 2013, 47–69; Marcello Gaeta, *Giotto und die «croci dipinte» des Trecento: Studien zu Typus, Genese und Rezeption mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290 – ca. 1400)*, Münster 2013; Donal Cooper, Recovering the lost rood of medieval and Renaissance Italy, in: Spike Bucklow, Richard Marks e Lucy Wrapson (a cura di), *The Art and the science of the church screen in Medieval Europe. Making, meaning, preserving*, New York 2017, 220–245, qui 239–243.
- 66 Federico Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora 1976, vol. 1, 60–61, n. 36. Lo studioso riteneva che i tre tabelloni potessero far parte della *Croce* il cui *Cristo* si conserva al Metropolitan Museum of Art di New York. Ipotesi da escludere anche in ragione della poco praticabile attribuzione di quest'ultimo a Pietro da Rimini. Su questo problema è tornato di recente Mauro Minardi, Sul percorso di Pietro da Rimini, in: *Paragone* 134, 2017, 13–15, che riferisce al pittore tutti i frammenti e ne propone una ricostruzione, che risulta tuttavia poco convincente per stile e proporzioni.
- 67 Le dimensioni dei due frammenti sono di ca. 45 × 41 cm. La croce superava i due metri di altezza, come nella ricostruzione proposta in questa occasione (2.55 × 1.89), figg. 22 e 23. Volpe 1965 (nota 2), 45, fig. 234.
- 68 Il primo ad essersi occupato della rara iconografia portuense dell'Anticristo è stato Fabio Bisogni, Problemi iconografici riminesi. Le storie dell'Anticristo in Santa Maria in Porto Fuori, in: *Paragone* 305, 1975, 13–23.
- 69 Fabio Massaccesi, Per l'iconografia di San Giuliano, in: *Romagna Arte e Storia* 64, 2002, 109–115; idem,

- Alcune considerazioni sulla figura dell'Anticristo in pittura e in miniatura, in: *Romagna Arte e Storia* 68, 2003, 5–30; idem, Politiche pontificie e immagini: La committenza di Aimerico di Châtelus a Ravenna, in: *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto* (catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Medievale), a cura di Massimo Medica, Milano 2005, 95–105; Massaccesi 2008 (nota 1), 9–23; idem, Da Avignone a Cesena a Ravenna. Immagini e politica, in: Elisa Brillì, Laura Fenelli e Gerhard Wolf (a cura di), *Images and words in exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th century*, Firenze 2015, 73–89.
- 70 Augusto Vasina, La Romagna nei secoli VI–XVII. Bilancio degli studi storici editi negli anni 1944–1969 e prospettive di ricerca, in: *Studi sulla Romagna. Un consuntivo critico in occasione del ventesimo annuale dalla fondazione della società* (Società di Studi Romagnoli), Faenza 1974, 51–83; Augusto Vasina, Comuni e signorie in Emilia e Romagna, dal secolo XI al secolo XV, in: Giorgio Cracco, Augusto Vasina e Michele Luzzati (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 7.1, Torino 1986, 8–209. Sui Da Polenta: Luigi Passerini, Da Polenta, in: Paolo Litta (a cura di), *Famiglie celebri italiane*, Milano 1861, vol. 11, tav. 6; John Lerner, *The lords of Romagna. Romagnol society and the origins of the signorie*, London 1965, ed. italiana: Maria Pia Missiroli e Augusto Vasina (a cura di), *Signorie di Romagna. La società romagnola e l'origine delle Signorie*, Bologna 1972, 24–30; Augusto Vasina, *I Romagnoli fra autonomie cittadine e accentramento papale nell'età di Dante*, Firenze 1965, 291–321; Augusto Vasina, Dai Traversari ai Da Polenta: Ravenna nel periodo di affermazione della signoria cittadina, in: Vasina 1993 (nota 1), 584–588. Sulla *longa manus* avignonese: Pier Desiderio Pasolini, *I tiranni di Romagna e i Papi nel Medio Evo*, Imola 1888, 66–82; Augusto Vasina, Il papato avignonese e il governo dello stato della Chiesa, in: *Aux origines de l'état moderne. Le fonctionnement administratif de la papauté d'Avignon* (Collection de l'école française de Rome), Roma 1990, 135–150.
- 71 Gli *Annales Caesenates*, in: Ludovico Muratori (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1729, 14, coll. 1147–1148, ma si veda anche la più recente edizione a cura di Enrico Angiolini, Roma 2003, riportano il capitolo relativo alla discesa dell'imperatore: *De adventu Bavari*, e quello (coll. 1166–1173) e alla deposizione del papa regnante: *De processu facto contra Dominum papam Jhoannem per Ludovicum dictum imperatorem*.
- 72 Bisogni 1975 (nota 68).
- 73 Konrad Eubel, *Hierarchia catholica Medii Aevi*, vol. 1, Monasterii 1913, 415; Nella nomina a vescovo da parte del papa si legge: «[A]rchidiaconus in ecclesia Turonensis, cappellanus summi pontificis in sacris ordinibus constitutus» in: Josephi Aloysii Amadesi, *Antistitum Ravennatum Chronotaxim*, vol. 3, Faenza 1783, 66–67; per ulteriori precisazioni su questa figura si veda: Massaccesi 2005 (nota 69), 105, nota 8; Massaccesi 2008 (nota 16).
- 74 Posto in simmetria con Sant'Antonio abate, entrambi simboleggiano i due pilastri su cui si fondava l'ordine agostiniano portuense: il presule quale esponente della chiesa imperante, e il santo eremita simbolo della vocazione ospitaliera dell'ordine. Sulla vita di Rinaldo da Concoreggio: Renzo Caravita, *Rinaldo da Concoreggio, arcivescovo di Ravenna (1303–1321) al tempo di Dante*, Firenze 1964. L'ipotesi d'identificare l'effigiato con il successore di Rinaldo è stata avanzata per la prima volta da Massaccesi 2005 (nota 69), 99–102, e ripresa nei suoi interventi successivi (vedi nota precedente). Stante il forte legame tra il successore di Rinaldo, Aimerico de Châtelus (eletto, in un processo di accentramento del potere avignonese con un colpo di mano direttamente da papa Giovanni XXII, il 24 settembre 1322) e la basilica portuense, non si deve escludere la possibilità che il prelato si possa identificare con quest'ultimo, all'epoca degli affreschi ancora arcivescovo di Ravenna e che i raggi vennero aggiunti solo in un secondo momento, quando lo si volle identificare con il più celebre Rinaldo. Alla possibile identificazione si è opposto di recente Volpe 2016 (nota 59), 171, nota 166 che preferisce la vecchia identificazione in Rinaldo da Concoreggio: Fabio Bisogni, Problemi iconografici riminesi. L'immagine del beato Rainaldo in Santa Maria in Porto Fuori, in: Sergio Bertelli e Gloria Ramakus (a cura di), *Essays presented to Myron Piper Gilmore*, Firenze 1978, vol. 2, 11–14. Va tuttavia ribadito che l'arcivescovo di Ravenna Rinaldo da Concoreggio morì in una congiura politica il 18 agosto del 1321, mentre la beatificazione, da parte della Congregazione dei Riti, sarebbe stata conferita solo nel 1852, come precisa Mario Mazzotti, Santa Maria in Porto Fuori: Il monumento, in: Russo 1991 (nota 5), 135, nota 31. Per lo studioso, che aveva potuto fare le indagini in situ, i raggi erano posteriori alla realizzazione dell'affresco, a dimostrazione di una manipolazione successiva. Sull'uso dei raggi: Cesare Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949, 201–206, nota 67; Fabio Bisogni, Raggi e Aureole ossia la distinzione della santità, in: Luigi Trenti e Bente Klage Addabo (a cura di), *Con l'occhio e con lume*, Siena 1999, 349–351; Claudia Bolgia, Cassiano's popes rediscovered: Urban V in Rome, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, 562–574; eadem, Two enigmatic portraits of the Beata Giovanna Felici (d. 1431), sister-in-law of S. Francesca Romana, in: Machtelt Israëls e Louis Alexander Waldman (a cura di), *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, Firenze 2013, vol. 1, 52–60.
- 75 Massaccesi 2005 (nota 69), 99–102; Massaccesi 2008 (nota 16). Un concetto ribadito anche nel *Commen-*

- tario ai Vangeli in lingua francese commissionato da Ferrantino Malatesta (Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Urbinate, Latino 11) in cui si legge: «Antecrist qui a Crist contraire» e in cui sembra essersi allungata l'ombra del potente prelato avignonese secondo quanto da me di recente proposto (Massaccesi 2015 [nota 69]). Basterà a questo proposito portare all'attenzione la scena portuense nella cappella intitolata a San Matteo con i due maghi che imitano il gesto di benedizione, ma che di fatto maledicono e impongono fatture, in contrapposizione al riquadro in cui Matteo, in nome del Signore, li benedice e risana.
- 76 Le ipotesi relative alla committenza e alla lettura iconografica degli affreschi sono state di recente accolte anche da Claudia D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone. Scultura nel contesto*, Roma 2013, 104–106.
- 77 Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, *Cronica di Santa Maria in Porto di Ravenna*, ms. 647, 94 recto (vedi nota 12): «Anno 1332: Amerigus Archiepiscopus Ravenna invisit Vergine, et in Domenica in Albis habuit concione ad populum, donavit scub. 500». La notizia dell'affidamento in commenda della canonica a Aimerico de Châtelus, in data 23 marzo 1343, si evince anche da Sandro Bernicoli (*Elenco cronologico degli Abati dei principali monasteri di Ravenna*, ms Biblioteca classense, cam. B.5 I5/3, c. 27), il quale riprende probabilmente la notizia dalle Memorie Portuensi. Vedi per maggiori dettagli: Massaccesi 2005 (nota 69), 105, nota 51.

Fonti delle immagini: **1–3, 15–18, 25** Ravenna, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini, Archivio fotografico. — **4, 5, 7, 9–14, 19–21** Ricostruzioni grafiche, Luca Scavolini. — **6** Ravenna, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini, Archivio. — **22–24** Baltimora, Walters Art Museum.